

XAVIER BARRAL I ALTET

SANAT TARİHİ

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 39 | 4. BASKI

DOST

SANAT TARİHİ

XAVIER BARRAL I ALTET

Türkçesi: İsmail YERGUZ

SANAT ESERİNİN NE OLDUĞU VE NASIL İNCELENMESİ GEREKTİĞİ, SANAT TARİHİ DİYE BİLDİĞİMİZ ENGİN ALANIN İKİ TEMEL DAYANAĞINI OLUŞTURUYOR. KONUSU VE ARAŞTIRMA YÖNTEMLERİ İTİBARIYLA ÖZERK BİR DİSİPLİN OLARAK AĞIRLIKLI BİR YERE SAHİP OLAN SANAT TARİHİ, KÜLTÜR VE UYGARLIK TARİHİYLE İLGİLİ İNCELEMELERDE DE VAZGEÇİLMEZ BİR İŞLEVE SAHİP. SANAT TARİHİNİN DOĞUŞU VE BİR DİSİPLİNE EVRİLMESİ, ARAŞTIRMA VE UZMANLIK ALANI, TEKNOLOJİ VE MEDYALARLA OLAN İLİŞKİSİ, HEPSİ BİRLİKTE BU TEMEL KAYNAĞIN ÇATISINI MEYDANA GETİREN UNSURLAR.

Kültür Kitaplığı: 39; Sanat: 5





D

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 39

D

Xavier Barral I Altet

Xavier Barral I Altet, Rennes II Üniversitesi'nde öğretim üyesidir.

Altet, Xavier Barral I
Sanat Tarihi
ISBN 978-975-298-237-6 / Türkçesi: İsmail Yerguz
Nisan 2019, Ankara, 141 sayfa
Kültür Kitaplığı: 39; Sanat: 5

SANAT TARİHİ

Xavier Barral I Altet

DOST

ISBN 978-975-298-237-6

Histoire de l'art
Xavier Barral I Altet

Birinci baskı, Haziran 2006, Ankara
İkinci baskı, Ağustos 2011, Ankara
Üçüncü baskı, Nisan 2015, Ankara
Dördüncü baskı, Nisan 2019, Ankara

Türkçesi, İsmail Yerguz

Teknik hazırlık, Ferhat Babacan

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti. / *Sertifika No:* 16157
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
1514. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Erdal Akalın - Dost Kitabevi / *Sertifika No:* 12386
Karanfil Sokak No: 11/4, Kızılay 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 419 18 51
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Bir sanat yapıtı nedir? Ve nasıl incelenmelidir? İşte, sanat tarihinin uçsuz bucaksız alanı... Sanat gündelik yaşantımızda bizi her düzeyde kuşatan önemli bir unsurdur. Sanat yapıtının ya da el sanatı ürününün yaratılması insan bilgisinin gereçlere müdahalesini gerektirir. Dolayısıyla, kavramın içeriği çok zengin olduğundan, sanat yapıtının sınırlarını tanımlamak zordur. Bazı çağdaş sanatçılara göre çevremizdeki her şey sanattır. Sanat tarihçisinin bir yapıtı kavrayabilmek için insanın yaratıcı müdahalesine ihtiyacı vardır.

Evrenin tüm büyük ve küçük başyapıtlarının röprodüksiyonları sayesinde sanat yayınlarının gelişmesi sanat yapıtını demokratikleştirmiş ve her eve sokmuştur neredeyse. Bazı yapıtlar çok tanınmış, neredeyse popülerolmuştur. Dolayısıyla, sanat tarihi artık bazı aydın meraklılara ya da eğitimcilere, müzecilere veya pazar profesyonellerine özgü bir alan değildir. Sanatı tanımak ve onu insanlığın gelişiminin tarihsel bağlamıyla bütünleştirmek için gerekli bilgilere sahip olduğu andan itibaren herkes sanat tarihçisi olur.

Sanat tarihi, yöntemleri, kendi tarihi ve inceleme konusu olan yapıtlarıyla özerk bir disiplindir. Bilim, edebiyat ya da

müzik tarihi gibi, sanat tarihi de tarihin, kültür tarihinin, uygarlık tarihinin bir koludur. Bu disiplin özellikle çeşitli düşünce okulları aracılığıyla kendi sınırlarını belirlemeye çalışarak biçimlenmiştir: Arkeoloji, iktisat tarihi ya da toplumsal tarih, sadece olayları anlatan tarih, felsefe, sosyoloji ya da etnolojiye göre... Özellikle öğrenciler için kaleme alınmış olan bu küçük kitap, disiplinin gelişmesini, çalışma alanlarını ve yeni teknoloji olanaklarının sağladığı olağanüstü gelişmeleri anlamaya yardımcı olmak amacındadır.

Coğrafi olarak dünyamızda sınır yoktur sanat tarihi için, kronolojik olarak da sanat tarihi tarih öncesinin en eski dönemlerinden günümüze insanın yeryüzündeki eylemlerinin tüm yönlerini kapsar. Eskiden gelişmiş ve kültürlü dedikleri toplumların üretimiolan bir sanat alanını belirlemeye çalışmak gibi bir eğilim vardı, bugünkü eğilim ise popüler ya da el sanatları denilen ve aynı zamanda etnolojinin alanına giren ürünleri sanat tarihi alanıyla bütünleştirmektir.

Sanat tarihinin tematik alanları iki büyük grup içinde yer alır: geleneksel olarak disiplinin bütünleyici parçaları kabul edilen (mimarlık, heykel, resim, renk sanatları, obje sanatları vb.) alanlar ve Ortaçağ'a özgü anlamıyla sanat olanama aynı zamandada sanat tarihinin kısıtlayıcı basamağında (tiyatro, dans, müzik, şiir, sinema vb.) pek fazla dikkate alınmayan alanlar. Sanatsal ürünler bağlamında çoğu zaman majör sanatlardan (mimarlık, heykel, resim) ve minör sanatlardan (objeler) söz edilir. Sanat tarihi, bu alanda ve birçok alanda, çoğu zaman, anıttan objeye ve güzelden daha az güzel olana giden bir geleneksel değerler ölçütü sunar. Bu değerler ölçütü çoğu zaman zaman toplumun sos-

yal ve dolayısıyla ekonomik ölçütüyle ilişkilidir. En zengin olanın en iyi sanatçıları finanse ederek en iyi yapıtları üreteceği ve en yoksul olanın da sanatsal gerçeği anlayamayacağı varsayılır: üretebilme olanağının ve algılama kapasitesinin karıştırıldığı bu değerler tarih okullarının yeni eğilimleriyle gitgide daha fazla eleştiriliyor sanki.

Sanat tarihçisinin çalışması aynı zamanda bir uzmanın ve bir tarihçinin çalışmasıdır: yapıtları, otantikliklerini tanımak, tarihsel ve güncel değerlerini eleştirmek, bunları her dönemin tarihsel gelişim çerçevesi içine oturtmak, üretildikleri teknik evreleri açıklamak amacıyla dönemleri arkeolojik açıdan birbirlerine yaklaştırmak, bunlarla ilgili yazılı belgeleri araştırmak ve nihayet bu yapıtları daha geniş bir kitlenin anlayabileceği bir biçimde takdim etmek.

Sanat tarihi son onyıllarda tarih bilimleri ve sosyal bilimler içinde hümanist bir disiplin olarak çok özel ve çok farklı bir yere sahip olmuştur; ama kimi zaman da bir kriz yaşanır bu disiplinde: öteki disiplinler tarafından yutulma tehlikesine karşı özerklik krizi; aynı zamanda da bir büyüme krizi, belki de yeni teknolojik etkinlikler karşısında metodolojik kriz ve nihayet komşu alanların uzmanları tarafından uygulanan, sanat tarihçilerinin yöntemlerinin eleştirisinden kaynaklanan kriz.

Medyalar sanata özel bir yer verirlerken, turizm önemli sanat merkezlerinin ziyaret edilmesini gerekli kılarken, üniversiteler ve de orta öğretim sanat tarihine çok yavaş açılmaktadır. Başka ülkeler bu alanda büyük bir atılım gerçekleştirmişler, genç sanat tarihçileri yetiştirmişler ve bazı uzmanlık merkezlerinde yararlanılan muazzam bibliyografik

ve ikonografik bir alanı öğrencilerin hizmetine sunmuşlardır. Bu küçük rehber sanat tarihine yeni başlayanlara ya da sanat tarihi öğrenimini sürdürenlere hitap etmektedir. Derlenen metinler yorumlar aracılığıyla liselerde ve üniversitelerde pratik bilgilerin geliştirilmesini sağlayacaktır.

I. Bölüm

TARİHSEL DİSİPLİN OLARAK SANAT ÖĞRENİMİ

I. – Belli başlı evreler

Tarihsel bir disiplin olarak sanat öğretimi modern çağdan eski değildir. Rönesans hümanizmasının arkaizm, klasisizm ve gerileme kavramlarını dikkate alması ve bunları biyografik anketler, betimsel kaynaklar ve kronolojik verilerle birleştirerek modern anlamda sanat tarihini yaratabilmesi için XVI. yüzyılın beklenmesi gerekmiştir. Giorgio Vasari (1511-1574) bu anlamda çokönemli birisimdir. Toscana'nın resmi sanatçısı olan bu ressam ve mimar 1553'ten sonraMedici Sarayı'nın yeni esinkaynağıolmuştur. 1562'de resim akademisini kurar. Bununla birlikte, sanat tarihi için önemi, 1550'de yayınladığı ve önemli eklemelerin yapıldığı ikinci baskısı 1568'de çıkan *En İyi Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamı* adlı yapıtından gelir. Sanatçı bu kitabında kendisinden önceki ya da çağdaşı sanatçıları tarihsel

bir perspektife göre sınıflandırmıştır. Biyografik anketlere yapıtların, anekdotların ya da efsanelerin katalogları eklenir. Vasari'nin modernliği Ortaçağ'dan Michelangelo'ya kadar sanata uygulanan evrimci ve gelişmeci vizyonuna bağlıdır. Günümüzde de devam eden bu anlayışa çok büyük ilgi gören biyografik yöntem de eşlik eder.

XVII. yüzyılda estetik ölçütlere bağlı olarak okullara göre sınıflandırma eğilimi de güçlenir. İtalya'da G. Bellori *Ressamların Yaşamları* (1672) adlı yapıtını yayınlar, Fransa'da yüzyıl sonuna doğru André Félibien *En İyi Eski ve Yeni Ressamların Yaşamları ve Yapıtları Üstüne Konuşmalar*'ı (1666-1688) ve Roger de Piles de *Ressamların Kısa Yaşamöyküleri*'ni (1699) ve *İlkelerle Resim Dersleri*'ni (1708) yayınlar. O dönemde hepsi üslupları ayırmanın ölçütlerini aramaktadırlar.

XVIII. yüzyılda sanatsal gelişme kavramının güçlenmesine tanık olunur. Öte yandan, İtalya'da Mancini'nin çalışmalarından, Bosio'nun *Roma Sotterranea*'sından (1632), Aringhi'nin (1651) ve Ciampini'nin (1690) mozaiklerle ilgili yapıtlarından sonra ulusal antik yapıtlara ilgi artar. Fransa'da A.-C.-P. de Caylus hem Antikçağ sanatçılarıyla hem de çağdaş sanatçılarla ilgili yazılar yazar. Seyahat yazıları da sanata gitgide daha fazla ilgi göstermeye başlar (Ch.-N. Cochin, 1756-1758). Bu dönem Bernard de Montfaucon'un *Fransız Monarşisinin Anıtları* (1729-1733) adlı yapıtında özetlenebilir. Öte yandan, Salonlarda gelişen öznel ve nesnel yeni eleştiri biçimleri Diderot'nun şahsında ünlü bir sözcü bulur.

Sanat tarihinin bilim olarak yenilenmesi eskinin özel bir alanında kalmış olan arkeolojiyle birlikte gerçekleşecek-

tir. Uzun süre papalık çevresine bağımlı kalan Alman J. J. Winckelmann (1717-1768) Barok üsluptan koparak Antik mirası, özellikle Grek mirasını savunur. Kataloglar düzenler ve yapıtları doğrudan doğruya incelemek amacıyla seyahatlere çıkar. Seçkinleri eğitmeye ve sanat eğitimiyle ilgilenmeye teşvik eder: *Yunan Heykel ve Resimlerinin Taklit Edilmesi Üstüne Düşünceler* (1755), *Eskilerin Mimarisi Üstüne Gözlemler* (1762), *Antikçağ'ın Açıklanmış ve Aydınlatılmış Yeni Anıtları* (1767). En önemli yapıtı *Antikçağ Sanat Tarihi*'dir (1764). Bu çalışmayla ilk kez yapıtların dikkatli bir incelemesi kitaplara bağlı bir bilgelikten bağımsız stilistik sınıflandırmalara ve nitelemelere ulaşmıştır. Gene, ilk kez, heykel resmin önüne geçmiştir.

XIX. yüzyıl başında Séroux d'Agincourt'un *Heykellerle Sanat Tarihi* (1811-1829) adlı yapıtı belirleyici bir adım atar ve sanatları üç kategoriye ayırırken çok sayıda anıt örnekleriyle süsler yapıtını. Romantizmle birlikte yeni milliyetçilikler ve Ortaçağ'ın yeniden keşfedilmesi, mirası korumaya yönelik ilk arkeolojik kurumlar devreye girer. Bu dönem, Fransa'da ilk tarihsel anıt denetçileri (Ludovic Vitet ve Prosper Mérimée), ilk restoratör mimarlar (Viollet-le-Duc) ilk Ortaçağ el kitapları (Arcisse de Caumont'un kitabı, 1836) ve eğitimin başlangıç dönemidir (J. Quicherat). İlk bilim dernekleri Londra Antikacılar Derneği'nden sonra kurulmuştur ve J. Ruskin Aziz Markos'un çalışmalarına dikkat çekerek Venedik Ortaçağı'nın yeniden keşfedilmesine katkıda bulunmuştur.

Almanya'da felsefi ve estetik gelenek XVIII. yüzyılın sonundan ve XIX. yüzyılın başından itibaren sanat düşüncesi

üstüne özgün biçimler üretir. Hegel estetik yazılarında iki temel soru sorar: sanat düşünceden nasıl kurtulur? Ve çeşitli dönemlerin sanatları nasıl güncel düşünce yaşamının bir parçası olabilir? Her dönemin anlayışı üslupta yansır, oysa, sanat anlayışın gelişmesinin unsurlarından biridir. Hegel'in 1828'den önceki düşüncelerine sanat tarihinde modern arşiv araştırmasının kurucusu kabul edilen K.-F. von Rumohr karşıçıkmıştır. Rumohr 1827'de *Italienische Forschungen* adlı yapıtının ilk ciltlerini yayınlamış, hem Winckelmann'ın görsel yaklaşımına hem de Hegel'in felsefi düşüncelerine saldırmıştır. Bu kuramcı Berlin Müzesi koleksiyonlarının sanat okullarına göre ilk sınıflandırmasını yapmıştır, kendisi bu bağlamda kaynakları dikkate almış, karşılaştırmalar, nitelendirmeler yapmış, patron ve sanatçıyla sanatçının teknikleri arasındaki ilişkileri değerlendirmiştir. Pozitivizm doruğa Taine'in *Sanat Felsefesi* (1865) adlı yapıtıyla ulaşır: sanat yapıtı ortam ve ırk, iklim ve gelenek, görenekler gibi unsurlarla çok yakından ilişkilidir. G. Semper 1851-1863 arasında tekniğin rolüyle ilgilenir; tavır ve tutumu bir yana bırakarak nedenler ve nedenlerin yaygınlık kazanmasıyla ilgilenir.

Bu felsefi girişimlere J. Burckhardt ve A. Springer karşı çıkar. Burckhardt sanat yapıtının uygarlığın farklı unsurları içinde temel bir yere sahip olduğu bir kültür tarihi geliştirir. Springer ise bu kültür tarihini Antikçağ'dan XIX. yüzyıla kadar giden daha geniş bir kronolojik döneme uygular.

Jacob Burckhardt siyaset tarihiyle sanat tarihini uzlaştırmaya çalışır. Almanca yazan bu İsviçreli tarihçi özellikle ünlü yapıtı *İtalya'da Rönesans Döneminde Uygarlık*'ta (1860) kültür tarihini ya da Kulturgeschichte'yi ön plana çıkarır.

Uygarlık farklı unsurları, özellikle sanat olguları ve olaylarıyla bir birlik şeklinde düşünülür. Bir halkın zihniyetini öğrenme girişimi bağlamında Burckhardt'ın çabaları ekonomik, dinsel ve sosyal özellikleri gözden kaçırmıştır. Bu elit kültür yaklaşımı özellikle devleti dikkate alır ve Rönesans insanının bireyciliği üstünde durur.

Burckhardt'ın ikinci ve çok ünlü yapıtı *Cicero*'dur: Antikçağ'dan XVIII. yüzyıla İtalyan sanatının gerçek bir rehberi olan bu yapıt 1855'te yayınlanmıştır. Yazar bu kitabında İtalyan kentleri müzelerindeki yapıtlar ve anıtlar üstünde durur. Rönesans özellikle iki bölüme ayrılarak incelenmiştir: 1420'den 1500'e kadar ilk Rönesans ve 1500-1540 arasındaki Altın Çağ. Kültür tarihi metodunun taslağı 1853'te yayınlanan *Büyük Constantinus Zamanı*'nda çizilmiştir; Burckhardt bu yapıtında çok güncel bir sorun olan, Hıristiyan olmayan Antikçağ'dan Hıristiyan Antikçağ'a geçişi ele alır. Burckhardt'ın denemelerinde öne sürdüğü kültür vizyonuna egemen olan kötümserlik dikkat çeker bu yapıtta. Devlet, din ve kültür uygarlığın üç unsurudur ve bunlar arasında sadece uygarlık bir Rönesans oluşturabilecek güçtedir.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) Burckhardt'ın çevresinde yetişmiş olmasına rağmen yapıtları biçimsel bir tavırla incelemiştir. Wölfflin'e göre, biçim sanat yapıtını düzenler ve bir anlam verir ona. İlk başta filozoflara ve psikologlara yakın olan Wölfflin doktorasını çok genç yaşta hazırlamıştır: *Bir Sanat Psikolojisi İçin Ön Bilgiler* (1886). 1888'de de önemli bir mimarlık analizi yapıtı hazırlamıştır: *Rönesans ve Barok*. 1893'te Basel'de yerini aldığı ve uzun yıllar mektuplaştığı Burckhardt'ın görüşlerinden kopan Wölfflin, Rö-

nesans klasisizmini tanımladıktan sonra Barok dönemin kesin değerlerini karşı çıkarır ona. *Sanat Tarihinin Temel İlkeleri* (1915) adlı yapıtında iki dönemi ayırma olanağı veren temel özellikleri anlatır: çizgiden resme, yüzeyden derinliğe, kapalı biçimden açık biçime, birlikten çoğulluğa, mutlak ve kesin açıklıktan göreli açıklığa geçiş. Wölfflin'e göre, bu kategorilerin evrenselleştirilmemeleri gerekir; bunlar hemen hemen sadece Rönesans ve Barok arasındaki ayrıma uygulanabilirler.

1914'lerde, Paul Frankl'ın tezi *Mimarlığın Temel İlkeleri*'nde Wölfflin'in görüşleri şiddetle eleştirilmiştir. 1938'de ABD'ye göç eden bu sanat tarihçisi sanat tarihine yaklaşım bağlamında çok önemli role sahiptir; söz konusu yaklaşım her sanat tarihçisinin önceden atılmış temeller üstünde çalışması gerekliliği üstünde durur. Frankl bizim algılarımızın ötesine geçen bir yapıtın estetik değerinin varlığını tanıyan bir felsefi geleneğin son temsilcisidir. Viyana'da Semper ve Wölfflin'e yakın olan ve A. Riegl çevresinde örgütlenmiş özerk bir formalist okul kurulur; Riegl öznelliğin risklerini azaltmak amacıyla pek yaygın olmayan kronolojik ya da teknik alanlarda çalışma yapılmasını önermiştir. *Stilfragen* (1893) tek bir motifin, kenger yaprağı şeklindeki oymanın dönüşümü ve iç gelişmesiyle ilgilidir. *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) motiflerin biçimsel incelemesinden hareketle geç Antikçağ üretimini irdelemiştir. Sanatsal irade kavramının karşısına doğanın taklit edilmesi kavramı çıkarılır burada. Viyana Okulu içinde yer alan isimlerse prefaşist bir tarihsel kültürler teorisi (*Die Krisis der Geisteswissenschaften*, 1923) geliştiren J. Strzygowski ve özellikle Riegl'in öğren-

cisi, yapıtın biçim ve içeriğini birleştiren *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*'si 1924'te yayımlanan Max Dvorak'tır (1874-1921). Bu psikolojik uğraşları özerk bir bilim dalı haline getiren W. Worringer (1881-1965) olmuştur.

Viyana formalist okulu, özellikle Fransa ve ABD'de çok etkili formalist bir eğilim geliştiren Henri Focillon (1881-1943) sayesinde çok güçlü yankı yapmıştır. Focillon eğitimini Lyon, Paris, Yale üniversitelerinde ve Collège de France'ta yapmıştır. Teorisinin en belirgin olduğu yapıtı *Biçimlerin Yaşamı*'dır (1934). Focillon'a göre, sanat yapıtı biçimsel planda kavranmalı ve yorumlanmalıdır. Biçimsel dönüşümler yapıtı zamanda ve mekânda geliştirirler. Biçimlerin yaşamının üç anı sanatsal gelişimi koşullar: deneyler evresi, klasik evre ve Barok çözülme. Bu evreler farklı biçimsel evrimlerle biçimlenmiştir: yeniden doğmalar, kalıntılar ve canlanmalar. Henri Focillon'un düşüncesi ve yayınları birçok sanat alanını kucaklar: gravür tarihi ve özellikle Piranese'nin yapıtları (*G.-B.Piranèse*, 1918), resim tarihi (*XIX. ve XX. Yüzyıllarda Resim*, 1927-1928), Uzakdoğu sanatı (*Buddha Sanatı*, 1921 ve *Hokusai*, 1924) ve özellikle yaşamının son yirmi yılında Ortaçağ sanatı tarihi (*Ortaçağ. Kalıntılar ve Canlanmalar*, 1943; *Piero della Francesca*, 1951; *Yıl Bin*, 1952). Bu alanda Focillon'un yapıtlarından ikisi öne çıkar: *Roman Heykelcilerinin Sanatı* (1932) ve *Batı Sanatı* (1938). Birincisinde Focillon'un biçimsel teorisi Roma heykelciliğinin anıt üslubuna uygulanmıştır. İkincisinde ise Focillon tutarlı ve parlak bir sentez içinde Ortaçağ Batısı'nın birliğini tanımlamaya çalışır. Ona göre, sanat, sosyal ve siyasal değişmelerden uzak iç gelişmelerle yoğun ve etkin bir dünyadır. Sanat

yapıtı çözümlemesi yapıyı ve maddeyi, kitleleri, biçimleri ve hacimleri ve plastik dönüşümleri dikkate almak zorundadır.

Filolojik eğilimlere paralel olarak, Avrupa'da koleksiyonların ve müzelerin çoğalmasıyla bir uzmanlar dünyası oluşur. Winckelmann'ın, öncülerini Flaman resmi ve İtalyan resmi üstüne dev yapıtlar veren Cavalcaselle (1819-1897) ve özellikle farklı sanatçıların elini bireyselleştirmeye katkıda bulunan ayrıntıların gözlemlenmesine dayalı bir ayrıcalıklar teorisi öneren natüralist Giovanni Morelli'de (1816-1891) bulan bu akıma nasıl dahil olabileceğini gördük. Morelli XX. yüzyıl başının ünlü uzmanı Bernard Berenson (*Rudiments of Connoisseurship*, 1902) üstünde belli bir etki yapmıştır.

Açıklamalı kataloglar, korpüsler ve ansiklopediler XIX. yüzyılın sonundan başlayarak artar. Ayrıcalıkları, karşılaştırmaları ve farklı inceleme unsurlarını daha iyi kavramak amacıyla yapıtların tümünü birleştirmeye yönelik çok önemli çalışmalar yayınlanmıştır. A. Goldschmidt (1863-1944) fildişleri üstünde çalışır, A. Kingsley Porter Roma heykelciliği, Wilpert ise Roma resimleri ve lahitleri konusunda yapıtlar vermiştir. İtalya'da, Adolfo Venturi, tamamen Cavalcaselle ve Morelli geleneği izinde, tüm figüratif sanatları kapsayacak olan yirmi beş ciltlik bir *İtalyan Sanat Tarihi* tasarlamıştır. Fransa'da André Michel yönetimindeki *Sanat Tarihi* ciltleri de 1906'da yayınlanmaya başlar.

Sanat yapıtının içeriği ve kültür alanında yer bulması XIX. yüzyılda sanatsal incelemenin bu özelliğini yardımcı bilim düzeyine indiren yaklaşımlara konu olmuştur. İkonografi Fransa'da Didron ya da daha sonra Emile Mâle (*Fransa'da*

XIII. Yüzyılda Dinsel Sanat) gibi isimleri ilgilendirmiştir. Hamburg'da ikonografi araştırmaları ve yapıtın kültürel içeriğiyle ilgili incelemeler, kütüphanesi daha sonra Londra'ya götürülen Aby Warburg (1866-1929) çevresinde gelişmiştir. Onun temel katkıları XV. yüzyıl sonunda simgelerin sosyal ve dinsel işlevleriyle ilgilidir. Programların tutarlılığı 1912'lerde Ferrara'daki Schifanoia Sarayı resimleri dolayısıyla kanıtlanmıştır. Erwin Panofsky görsel sanatları bir kültür evreninin parçası gibi düşünen ikonografik ve ikonolojik yaklaşımları geliştirmiştir (*The History of Art as Humanistic Discipline*, 1940). 1927'de, Rumohr'un *Italienische Forschungen*'i yayımlamasından bir yüzyıl sonra, Panofsky *Sembolik Biçim Olarak Perspektif* adlı denemesini yayınlar; bu çalışma onun teorik ve eleştirel denemelerinin en ünlüsüdür ve arka planda Hegel'e kadar gider. Panofsky düşüncesinin değişmezleri arasında belli başlı bir özellik dikkat çeker: sistematik görüş açısından ideal ve tarihsel sorgulama ayrıntısı arasındaki ilişki, genel bir teori anlayışıyla yapıtların özel altyapısı arasındaki ilişki, imajlar ve anlayışlar arasındaki ilişki (*Fikir, İkonoloji İncelemeleri, Gotik Mimari ve Skolastik Düşünce, Görsel Sanatlarda Anlam, Erken Hollanda Resmi*). Panofsky'nin yapıtı sanat tarihi incelemelerinin gelişmesi konusunda büyük önem taşırçünkü koleksiyon ve kataloga dönük ilginin ve bir dönemin entelektüel ve sosyal çerçevesi içindeki yapıtların sistematik açıdan anlaşılmasına yönelik betimleme yöntemlerine yönelik ilginin yer değiştirmesine katkıda bulunmuştur.

R. Wittkower ise bazı ilkelerini mimarlıktan almıştır. Öncelikle Palladio ve Palladio üslubuyla, daha sonra, özel-

likle ilk kez 1949'da yayımlanan *Hümanist Dönemin Mimarlık İlkeleri* adlı yapıtıyla. Wittkower tümüyle estetik terimlerle verilmiş olan Rönesans mimarlığının geleneksel yorumunu aşarken çağdaş kaynakları ve anıtları incelemiştir. Aynı çizgide yer alan başka bir Alman mimarlık tarihçisi de ABD'ye göç etmiş olan Richard Krautheimer'dir; bu bilimadamı 1942'de Ortaçağ mimarlığı ikonografisi konusundaki özgün çalışmasıyla tanınır.

İtalya'da XX. yüzyılın ilk yarısının felsefi akımı, B. Croce'nin estetik yapıtından (*Estetik*, 1902) etkilenmiştir; Croce, teorisini kişilikler araştırmasına oturtur ve sanatçı monografileri sergiler. Bu eğilimdeki öteki ünlü isimler arasında Almanya'da J. von Schlosser ve İtalya'da R. Bianchi Bandinelli'den (*Storicità dell'arte classica*, 2. bas., 1950) söz edilebilir. Bu Antikçağ sanat tarihçisinin İtalyan Marksist akımı içinde yer alması bu düşünce çizgisini daha genel düzlemde ele alma olanağı veriyor: G. Plehanov'un (1885-1918) XVIII. yüzyıl Fransa'sı üstüne incelemelerinden G. Lukács, E. Fischer (*Sanatın Gerekliliği*, 1959) ya da F. D. Klingender'ın (*Art and the Industrial Revolution*, 1947) incelemelerine kadar...

Max Dvorak tarafından başlatılan sanat yapıtının sosyal işlevine yönelen düşünce çizgisi içinde ünlü *Sanatın Sosyal Tarihi* adlı yapıtıyla A. Hauser'i görürüz. Arnold Hauser'in bu çok ünlü yapıtı 1958'de *Sanat Teorileri*'nde kendisi tarafından açıklanmış ve yorumlanmıştır. Burada, yazar, sanatçının yerini yeniden belirler ve bireyin çalışmalarına –adsız bir sanat tarihi yaratma eğilimlerinden önce desteklenen teorinin tersine– gerçek bir rol yükler.

F. Antal bu yönelimleri *Florentine Painting and its Social Background* (1947) adlı yapıtında uygular. Fransa'da Pierre Francastel (1900-1970) sanat sosyolojisi ya da sanatın sosyal tarihi gibi kavramları gündeme getirir: sanat yapıtını, onu belirleyen toplumsal gruplar çerçevesi içine sokma girişimi. Francastel'e göre, sanat yapıtı biçimlerin özerk gelişiminin sonucu değildir, genel düşünce tarihine aittir ve yeniden kültür tarihi çerçevesi içine oturtulmalıdır. Pierre Francastel Okulu Fransa'da üretim ve tüketim arasında ilişki kurmaya ve sanatsal uygulamaların maddi ve teknik özelliklerini irdelemeye çalışır. Sanatçı yalnız çalışan biri değildir, yaşadığı dönemin toplumuna aittir.

Pierre Francastel'in yapıtında yer alan görüşler ve yönlendirici çizgiler 1950'den sonra yayımlanan yapıtlarda ve derlemelerde bir araya gelmiştir: *Ressam ve Toplum* (1951), *XIX. ve XX. Yüzyıllarda Sanat ve Teknik* (1956), *Figüratif Gerçeklik* (1965) ve *Figür ve Yer, Quattrocento'nun Görsel Düzeni* (1967). Yazar bu yapıtlarında farklı figüratif sistemler arasında karşılaştırmalar yapmıştır. Sanat yapıtını düşünce sistemleri ve entelektüel tavırlar belirler. Sanat yapıtı uzmanların işi olmaktan çıkar ve bir toplumun imgesi olur.

II. – Arkeoloji ve sanat tarihi arasında

1. Fransa'da Klasik Antikçağ. – Antikçağ sanat tarihi hiç iyi anlaşılamamış bir disiplindir. İnceleme konusu ve disipliner alan sanat tarihi ve arkeoloji arasında bölünmüş-

tür ve bu bağlamda sanat tarihinin daha yakın öteki dönemlerinde görülmeyen gerçek bir birliktelik ve işbirliği söz konusudur. Kronolojik ve coğrafi alanlar da değişebilir ve bu bağlamda Antik Sanat kavramının Klasik Antikçağ kavramı ya da Grek-Roma sanatı kavramıyla karışması gerekir ya da, tersine, tarih öncesinden (E. Piette, H. Breuil, A. Leroi-Gourhan) ilk Hıristiyanlık dönemi Antikitesi'ne uzanan çok geniş bir yelpaze içinde ele alınması gerekir.

J. J. Winckelmann'ın *Antikçağ Sanat Tarihi* (1764) adlı yapıtının öncü rolü üstünde durmak gerekir; bu yapıtın çevrilmesi Fransa'da özerk bir disiplin olarak Antikçağ sanat tarihi tanımına katkıda bulunmuştur: sanatçının kişiliğinin ötesinde güzelin ve biçimin tarihi. Bu bağlamda, ilk önemli Fransız yapıtı G. Perrot ve Ch. Chipiez'nin (1882-1914) *Antikçağ'da Sanat Tarihi*'dir. Bu ansiklopedik sentezler çizgisinde yer alan öteki yapıtlar arasında M. Collignon'un *Yunan Heykelciliğinin Tarihi*'nden (1892-1897), R. Cagnat ve V. Chapot'nun *Roma Arkeolojisi El Kitabı*'ndan (1917-1920) söz etmek mümkündür.

Fransa, Antikçağ alanında uzun ve verimli bir araştırma ve inceleme geleneğine sahiptir: bu gelenek, özellikle, başta Atina, Roma ve Kahire olmak üzere, dışarıdaki Fransız okulları tarafından teşvik edilmiştir. Fransa, öte yandan, çok erken bir dönemde repertuvar oluşturma etkinlikleri içine girmiştir: Ch. Daremberg ve E. Saglio'nun *Grek ve Roma Antikiteleri Sözlüğü* (1877 ve sonrası), Espérandieu (1907 ve sonrası) ve S. Reinach'ın (1897 ve sonrası) alçak kabartma derlemelerinden A. Blanchet'nin (1909-1915) *Galya ve Afrika Mozaikleri Envanteri*'ne kadar...

Fransa'nın Kuzey Afrika'daki varlığı özel sentezler ve incelemeler aracılığıyla Kartaca ve Roma sanatı üstüne bir yığın araştırma yapılmasına olanak tanımıştır. Öte yandan, Grek-Roma sanatının birçok monografik özelliği yaklaşık yirmi yıldır yenilenmektedir. Bu bağlamda, en çarpıcı gelişme mozaik alanında gerçekleşmiştir: H. Stern yönetiminde kolektif bir yapıt olan (1957'den bu yana) *Galya Mozaikleri Genel Derlemesi*'nin yayınlanmasıyla ve daha sonra da monografilerin tanınmasıyla. Seramikçilik ve duvar resmi alanında da önemli gelişmeler kaydedilmiştir.

Roma döneminin başında ve sonunda Fransız araştırmaları disiplinin yenilenmesine katkıda bulunmuştur: Roma öncesi İtalya araştırmaları (J. Heurgon, R. Bloch) ve geç dönem Antikitesi üstüne yenilikçi yaklaşımlar. Bu alanda H.-I. Marrou (*Roma'nın Gerilemesi mi Geç Dönem Antikitesi mi?*) özgün bir uygarlığın tanımlanmasına katkıda bulunmuştur; bu özgün uygarlık dekadan Roma İmparatorluğu'nun soluk bir yansıması gibi görülen uygarlık değil, tersine, sanatsal yapılarla donanmış yeni bir çağa denk düşen ve toplumun Hıristiyanlaştığı bir uygarlıktır. A. Grabar (*İlk Hıristiyan Sanatı*, 1966; *Antikçağ Sonu ve Ortaçağ Sanatı*, 1968) ilk Hıristiyanlık dönemi sanatının biçimsel ve ikonografik yaklaşımı alanında önderdir. Yeni eğilimler arkeolojik gerçekliklere daha hassastırlar.

Bununla birlikte ve yeni araştırmaların ötesinde, 1968'de patlayan önemli tartışma, Antikçağ arkeolojisi karşısında özerk bir disiplin olarak sanat tarihinin varlığıyla ilgili tartışmadır. Fransa'da üniversitelerin çoğunda iki disiplin birbirinden ayrılamaz; dolayısıyla, Grek ya da Roma arkeolojisi

(ya da sadece eski tarih) departmanları bulmak ya da modern veya çağdaş Ortaçağ sanat tarihi departmanları (tek istisna olan Ortaçağ arkeolojisi dışında) bulmak yaygındır. Üniversitelerimizde, aydınlarımız arasında ve birçok yayında, bu iki disiplin arasında çok büyük bir bulanıklık görülür.

Antikçağ arkeolojisi amaç ve yöntemleriyle her geçen gün kanıtlamıştır kendini ve Antikçağ sanat tarihini marjinalleştirme ya da özümseme eğilimi içinde olmuştur. Bu olguya doğrudan doğruya Mayıs 68'in tartışılmasından gelen bir olgu eklenmiştir: arkeoloji, olabildiğince çok insanın gündelik yaşamının yansıması olan maddi kültürü, tarihsel verileri ve teknik alandaki değişmeleri anlayabilecek tek bilimdir; gerici ve elitist bir disiplin olan sanat tarihi özellikle bazı insanların zevki için üretilmiş lüks eşyaların biçimsel incelemesiyle ve bunlara dönük görsel yaklaşımıyla ve sanat tarihçilerinin saçmalamalarıyla sınırlıdır. Tercihen kırık bir gazyağı lambası arkeolojinin alanına girer, *Semendirek Zaferi* ise sanat tarihi alanı içinde yer alır. Basitleştirilmiş gibi görünse de genel kabul gören bir ayrımdır bu.

R. Bianchi Bandinelli de, 1970 yılında, 1950'lere kadar giden ve 1970'te yayınlanan üniversite ders notları derlemesinin önsözünde büyük bir karamsarlık örneği vermiştir: "Antikçağ sanat tarihçileri bugün kaybolmakta olan bir topluluktur, öyle ki, neredeyse tüm klasik arkeologlar sanatsal biçimleri olan gereçlerle ilgileniyorlar; ama kronolojik ya da tarihsel bir veri elde etmek amacıyla bir sanat objesini irdelemek sanat tarihi yapmak değildir. Ben böyle bir şeyi acınası bulurum ancak, çünkü böylelikle sadece sanatın, Helen sanatının, Roma dönemi sanatının eleştirel ve ger-

çekten tarihsel anlayışına ulaşılıyor; aslında, gerçek sorunun tam anlamıyla ele alınması ve geliştirilmesi gerekir. Antik Doğu'nun sanatsal uygarlıkları bağlamında da sadece sınıflandırma evresiyle bitiriliyor." 1968 tartışmaları R. Bianchi Bandinelli'nin tarih bilimi olarak Antikçağ sanat tarihini tanımlama çabalarında yansır: *Introduzione all'archeologia come storia dell'arte antica*, Bari, 1976.

Sanat tarihini Antikçağ tarih bilimleri çerçevesi içindeki yerine oturtmak için arkeoloji ve sanat tarihi ayrımını açık seçik yapmak gerekir ve öncelikle anıt süslemelerinin sanat tarihiyle ilgili olduğuna ve normal seramiğin de özellikle arkeolojik incelemeler alanında yer aldığına inanmaktan vazgeçmek gerekir.

Antikçağ sanat tarihi, biçimsel incelemelerin dışında, sanatsal yaratımın koşullarının (yapıtın ortaya çıkmasını mümkün kılan ekonomik ve teknik koşullar), sanatçıların ve zanaatçıların öyküsünün, müşteri ağlarının ve yapıtı elinde bulunduranların ondan yararlanma biçiminin dikkate alınmasına olanak sağlayan bir yaklaşım da içermelidir. Antikçağ sanat tarihi konusunda arkeoloji konusunda yapılan tartışmalara benzer tartışmalar yapmak ve nitelikler yükleme eğilimine ve üslup özelliklerine dayalı öznel tarihlendirmelere karşı çıkmak da uygundur. Sanat tarihçileri teknolojik, sosyolojik ve eleştirel yaklaşımlarla çalışmak zorundadırlar: bu durumda, biçim çok temel bir unsurdur.

Fransa'daki araştırmaların çok güncel özelliklerinden biri arkeoloji ve Antikçağ sanat tarihinde enformatikten yararlanma ve veri bankalarının kurulmasıdır. Birçok dilde, betimleyici bir mimarlık ve Antikçağ mozaiğine has geomet-

rik motif dili geliştirme girişimleri sanat üretiminin bazı küresel yaklaşımlarının biçimsel dilini ve betimsel bulanıklığını aşma iradesinin tanıklıklarıdır (R. Ginouvès, R. Martin, *Yöntemsel Grek ve Roma Mimarlığı Sözlüğü, I*, Roma-Atina, 1985; H. Stern ve arkadaşları, *Roma Mozaiğinin Geometrik Dekoru*, Paris, 1985).

2. Arkeoloji, mimarlık ve endüstriyel miras. – Son yıllarda endüstriyel geçmişin kalıntılarının korunması gitgide daha fazla ilgi çekmektedir. Bu bilinçlenme korunması gereken unsurların niteliği, incelenmelerinin önemi ve kamuoyunun bunlara karşı hassas olmalarının sağlanması gibi bir düşünce doğurmuştur. Bugün ilk makinelerin korunmasının, bunları barındıran binaların yenilenmesinin ve sosyal, ekonomik ve teknik belgelerin arşivlenmesinin sağlanmış olması son yüzyıllar tarihinin önemli bir bölümünü süsleyen sanayileşmiş ülkelerin mirasını yeniden değerlendirmiştir.

Bu alanda çok tahribat yapılmıştır. Kültürel ve tarihsel açıdan önemli sanayi eserleri --eski fabrikalar, tesviye havuzları, değirmenler, madenler, dökümhaneler, metal köprüler, eski demiryolu donanımları, tramvaylar vb.– hızla kaybolur. Devletler böyle bir mirasın korunmasının önemini anlamış görünüyor ama toplumun büyük bölümü böyle bir korumanın yararları konusunda yeterli bilgiye sahip değil ve çok önemli ulusal sergiler, özellikle 1978'de düzenlenen garlarla ilgili sergi, endüstriyel sanat konusunda değilse bile, sanayi mimarlığı tarihi konusunda uyarabilmiştir toplumu ancak yeterli değildir bu.

Sanayi arkeolojisinin daha ileri gitmesi ve çokdisiplinli bir araştırmanın merkezine oturması gerekir, sanat tarihçisine, mimara, teknikler tarihçisine, arşivciye, sosyologa ve arkeoloji uzmanlarına çağrılar yapması gerekir.

Maddi kültürün incelenmesi olarak arkeoloji, Antikçağ ve Ortaçağ konusunda kabul edilmiş yönelimleri izleyerek, daha yakın dönemlere yayılması uygun düşecek olan gündelik yaşamla ilgili bilgiler verir. Bu durumda, kazı sadece maden yataklarında değil her türde yerleşim ve üretim bölgesinde yapılmalıdır: sözgelimi fayans atölyeleri. Hem içerik hem içeren incelenmelidir bu bağlamda: sadece binalar değil, makineler, çalışma ve gündelik yaşamobjeleri, kısacası insanlar ve ürettikleriyle ilgili her şey... (*Dossiers histoire et archéologie*, no.107, Dijon, Temmuz-Ağustos 1986).

İngiltere ya da Polonya'nın tersine, Fransa, bu araştırma ve incelemeler bağlamında henüz genç bir ülkedir. Maurice Daumas'nın yapıtı, 1980'de yayımlanan *Fransa'da Endüstriyel Arkeoloji* bu bilim ve teknik tarihçisinin bu alandaki etkinliğini somutlaştırır. 1975'te Conservatoire national des Arts et Métiers'de teknikler tarihi dokümantasyon merkezini kurmuştur. İlki Bordeaux'da yapılan düzenli ulusal kolokyumlar çerçevesinde yeni çalışmalar sunulur. 1977'de Paris-Sorbonne Üniversitesi'nde, Philippe Bruneau yönetiminde Modern ve Çağdaş Arkeoloji Müzesi kurulur; Bruneau, uygarlığımız da dahil olmak üzere, arkeolojiyle ilgili ve her türlü teknik donanımı kapsayan konulara yaygınlık kazandırmak amacıyla yıllık bir dergi (*RAMAGE*) çıkarır.

1980'de arkeoloji için enformasyon ve irtibat komitesinin hayata geçirilmesi, endüstriyel mirasın incelenmesi ve

değerlendirilmesi temelindeki dağınık girişimlerin bir araya toplanması çabasının işaretleridir; CILAC uluslararası konferanslar düzenler. Kültür bakanlığı bünyesinde miras yönetimi ve arkeoloji altyönetimi endüstriyel mirasla ilgilenirler. Fransa'nın anıtlarının ve sanatsal zenginliklerinin genel dökümü bu çok geniş alanı kaplar ve 1985'te ilgili araştırmacılar ve örgütler repertuvarı yayınlanır. Ayrıca, arşivler yönetiminin önderliğinde bir komisyon sanayi arşivlerinin korunması için çaba harcar. Koruma dernekleri Buffon (Côte d'Or), Savignac-Lédrier (Dordogne), Hennebont (Morbihan), Beauvais ya da Fourmies-Trélon (Kuzey) veya bu bağlamda çok ünlü bir örnek oluşturan Creusot-Montceau-les-Mines gibi sitlerde sanayi mirasının restorasyonu ve korunması için çaba harcar. Bu bağlamda, söz konusu olan, sadece kalıntıların değerlendirilmesi ve halka gösterilmesi değil, bölgesel sanayi etkinliğinin tanıklarından yeniden yararlanmadır.

III. – Sanat tarihinin yeni yönelimleri

Son onyıllarda, sanat tarihi bütün geçmişinden beş temel metodolojik eğilim çıkarmıştır: formalist, Marksist, sosyolojik, ikonolojik ve semiyolojik ya da yapısalcı. Bunların birincisi kompozisyon, biçim ve hacim araştırmalarına yönelir, tarihsel kronolojilere göre genellikle tek başlarına kalmış biçimsel değişmezleri saptamaya çalışır ve nitelendirmeler ve sınıflandırmalar yapma olanağı veren bir iç-referanslar ölçütü yaratır. Fransa'da Henri Focillon çevresinde gelişen formalist okul sanat tarihinin uluslararası ku-

rumlarında çok önemli bir rol oynamıştır (A. Chastel, L. Grodecki).

Marx ve Engels'in 1846'da *Alman İdeolojisi*'ni yayınlamalarından sonra teorik açıdan çok güçlü bir dönem yaşayan Marksist sanat tarihi İkinci Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında Antal, Blunt, Schapiro, Kligender ya da Hauser gibi sanat tarihçileriyle tekrar ilgi görmeye başlamıştır. Resmi çevrelerin ve akademik tartışmaların dışında kalan bu sanat tarihi yaklaşımı 1968'lerde ve 1974'lere kadar özellikle Batı Almanya, Fransa, Hollanda ve ABD'de çok önemli bir dönem yaşamıştır. Kısa ömürlü Fransız dergisi *Histoire et critique des arts*'ın yanında Alman dergisi *Kritische Berichte*'den de söz etmek gerekir. Teorik eleştiriye çok bağlı olan ve Fransa'da N. Hadjinicolau'nun *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* (1973) adlı yapıtını gün ışığına çıkaran bu okul Herbert Marcuse'ün 1968-1970 siyasal olaylarına verdiği cevabın etkisinde kalmıştır büyük ölçüde.

Sanatsal üretimin sosyolojik unsurlarını değerlendirmeye yönelik girişimler ve sanat yapıtıyla onu belirleyen sosyal gruplar arasında ilişki kurma çabası içinde, bu iki terim, tam anlamıyla aynı gerçekliği kapsamasa da, sosyoloji ya da sosyal sanat tarihi ve Marksist teoriyle az ya da çok gergin ilişkiler çerçevesinde oluşmuştur. Kökenleri Taine'in felsefi teorisinde bulunan ve Hauser, Antal ve Francastel'in çalışmalarından yararlanan bu yaklaşım sanatçıyı yapıtlarını tüketen toplumun aktif bir elemanı gibi görür. Sipariş verenlere ve müşterilere, üretim ve tüketime özel bir ilgi gösterilir (P. Bourdieu).

Aby Warburg Alman okulundan gelen ve Erwin Panofsky ve Rudolf Wittkower tarafından geliştirilen ikonolojik me-

tot sanat yapıtında bilincin farklı bireysel ve kolektif düzeylerini araştırır. İkonografiden farklı olan ikonolojinin aynı zamanda imgenin, temanın temsil ettiği şeyleri kavramaya çalışan bu son metotla ortak özellikleri vardır. Başlangıç döneminde Rönesans çevresinde odaklanmış olan ikonoloji imgeyi biçimden ayırır ve dönemler içinde ortaya çıkan imgeleri araştırır.

Sanat yapıtının yapısal analizi olarak ve işaretlerin incelenmesinin uygulaması olarak yapısalcılık ve semiyoloji sanat yapıtı alanına uyarlanmış öteki disiplinlerden gelen iki yöntemdir. Genellikle sanat yapıtı için özerk bir yöntembilim gibi oluşmuşlardır: J.-F. Lyotard, H. Damisch ya da L. Marin Fransa'da ve U. Eco İtalya'da sanat yapıtına en iyi yaklaşım biçimlerinin temsilcileridir ve bu yaklaşım biçimlerinin kaynağında semiyoloji için Barthes'ın yapıtları aracılığıyla Saussure dilbilimi ve yapısalcılık için de Lévi-Strauss aracılığıyla Panofsky'nin yapıtları vardır.

Bununla birlikte, saf bir formalizme karşı eleştiriler, bundan böyle, aynı zamanda akademik çevrelerden de (H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Münih, 1983) gelir. Kimi zaman çok kısıtlı olan yeni metotların bazı çıkmazları ya da sınırları, Ph. Bruneau ve P.-Y. Balut'nün (*Artistique et archéologie, I*, Paris, 1989) tekniğin tüm alanı, sanat ve arkeoloji ve sanat tarihi ilişkileri adına sonuçlar çıkarmaya çalıştığı J. Gagnepain'in aracılık teorisinde göreli olarak sorgulanmıştır. 1970'li yıllarda genç kuşak Alman araştırmacıları bu disiplinin geleceğiyle ilgili büyük bir tartışma başlattılar. Sözgelimi, 1970'te, Köln'de düzenlenen bir sanat tarihçileri kongresinden sonra derlenen ve M. Warnke tarafından

yayınlanan metinler (*Das Kunstwerk zwischen Wissenchaft und Weltanschauung*) ya da O. K. Werckmeister'in tartışmaları (*Ende der Aesthetik*, 1971) yeni eğilimler için gözlem noktası oluşturmuşlardır. Genç Anglo-Sakson ve Amerikan araştırması T. J. Clark'ın iki yapıtını (*The Absolute Bourgeois* ve *Image of the People*, 1973) çok tartışmıştır.

Sanat tarihi, nitelikli uygulamalar ve parlak sonuçları J. Thuillier'nin Georges de La Tour ve Simon Vouet üstüne araştırmalarıyla ya da P. Rosemberg'in Laurent de la Hyre üstüne çalışmalarıyla ve çoğu zaman özellikle eski metotların sistematik eleştirisine dayanan, daha önce denenmiş yöntemlerin yenilenmesi arasında bir çekişme konusudur. Disiplinin krizi adı verilen şey, esasen, üslup analizlerine dayalı akademik görüşlerle karşı karşıya kalan genç kuşaklara musallat olmuş belli bir yorgunluktan başka bir şey değildir. İlk çıkış yolu daha az irdelenen dönemlere bir açılma yoluyla aranmıştır. Öncelikle en son yönelimleri eğitim alanına (M. Le Bot) ve kitlelere (*ArtPres*) ulaşan çağdaş sanat. Daha sonra, yakın döneme kadar bir zevksizlik dönemi benzekleri gibi kabul edilen ve günümüzde sistematik biçimde incelenen bazı XIX. yüzyıl yapıtları. Dönemin ideolojik eğilimlerine göre daha tematik yaklaşımlarla araştırılan başka çıkış yolları. Sözgelimi, feminist sanat tarihini ve sanatını kültür siyasetleri çerçevesi içine oturtma eğilimi içinde olan araştırmalar 1970'li yılların ortalarında güçlü bir çıkış gerçekleştirmişlerdir. Genel olarak, bu yeni denemeler, disiplinin Alman kurucularının entelektüel kesinliğe dönüşü adına biçimlenmişlerdir; bu denemeler, bir yandan da, başlangıç dönemi idealizmini silmeye ve onun yerine kaybolma

eğilimi içindeki tarihsel bir materyalizmi getirmeye çalışmışlardır. Son yıllarda ilk sanat tarihi düşünürlerinin araştırmalarıyla başlayan atılım bu arayış bağlamında anlamlıdır. Bu türden bir kaynaklara dönüş Fransa'da araştırmanın bütün yollarını temsil eden sanat tarihçilerinin yazılarının çevrilmesinde ve yayınlanmasında çarpıcı bir gelişmeye sahne olmuştur.

IV. – Günün zevkine göre sanat tarihi: XIX. ve XX. yüzyıllar sanatı

Son yirmi yıl içinde Fransa'da iki araştırma alanında büyük bir gelişme görülmüştür: bu bağlamda, sadece sanat tarihçilerinin derin araştırmaları değil, aynı zamanda halkın daha büyük ilgisi söz konusudur. Aynı zamanda, XIX. yüzyıl sanatının ve en çağdaş sanatın anıtsal özellikleri de söz konusudur. Uzun yıllar ihmal edilen geçen yüzyılın sanatı yakın dönemde yeniden keşfedilmiştir. Her şeyden önce, Viollet-le-Duc ya da J.-B. Lassus gibi Ortaçağ anıtlarının restoratör mimarlarına ilgi gösterilmiştir; bu mimarların sadece ulusal geçmişin kökenleriyle ilgili araştırmaları değil, aynı zamanda sanat tarihçileri olarak yaptıkları çalışmalar da anlaşılmaya başlamıştır. Genel olarak kent mimarlığı ve sanayi mimarlığı araştırmaları aynı zamanda yavaş yavaş ihmal edilen bu mimarlıkların korunmasıyla ilgili resmi kurumları da duyarlılaştırmıştır. Her şey, 1971'de Baltard Hali'nin yıkılması Paris'te Orsay Garı'nın iyileştirilmesini sağlayabilecekmiş gibi olup bitmiştir. Bir yandan da kilise resimlerinin ince-

lenmesi (B. Foucart, *Fransa'da Kilise Resminin Yenilenmesi, 1800-1860*, Paris, 1987), daha sonra da unutulmaya yüz tutmuş birçok sanatçının resimleri incelenmeye başlamıştır. Aynı zamanda, XIX. yüzyılda büyük gelişme göstermiş bir sanat olan vitray birkaç yıldan beri birçok ülkede ayrıcalıklı bir araştırma alanı olmuştur ve bu araştırmalar Fransa'da da ulusal çapta bir destek görmüştür. Önemli birtakım olaylar bu yeni eğilimlerin geçici sonuçlarını belirlemiştir: bize sadece birçok heykelcinin yapıtlarını göstermekle kalmayan, aynı zamanda anılarda kalmış ya da sanatçıları ölmüş heykelleri de ısrarla ön plana çıkaran görkemli XIX. yüzyıl heykel sergisi (1986) ve aynı yıl Orsay Müzesi'nin açılışı. Bu müze 1973'te yaşanan bir süreçten sonra yaratılmıştır: aynı adlı garın envantere geçirilmesi ve daha sonra korunmasıyla ilgili bir karar alınması, sonra 1981'de restore edilmesi ve bir XIX. yüzyıl müzesine dönüştürülmesi kararının verilmesi. Victor Laloux tarafından inşa edilen, 1900'de açılan bina yarım yüzyıllık (1848-1910) yapıtları barındırdı. Mimar Gae Aulenti'nin iç düzenlemesindeki zıtlıklar konusunda başlatılan tartışma yararlı olmuştur çünkü çok büyük ilgi çekmiştir. Bu müzenin o döneme kadar ihmal edilmiş koleksiyonların, ama aynı zamanda değerli İzlenimci yapıtların korunmasında oynadığı rol, mimarlık, anıtsal heykelcilik, fotoğraf ve sinema alanlarını da kapsar.

Son onyılların önemli polemikleri arasında Georges-Pompidou Kültür Merkezi'nin inşaatıyla ilgili tartışma dikkat çeker. Halin yıkılmasından sonra bir tür telafi olduğu söylenebilecek bu merkez eski bir mahallede bulunması dolayısıyla uzun süre iyi anlaşılamayan yeni bir zevk unsuru

olan metalik yapısıyla şehircileri rahatsız eden halin metalik yapısının yerini almıştır. Piano ve Rodgers İtalyan-Amerikan ekibinin eseri çok başarılı olmuş ve kent manzarasının bir parçasını oluşturmuşsa da, çağdaş sanat dikkate alındığında özellikle kültür merkezinin rolü üstünde durmak gerekir. Önce Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi'nin açılması, sonra da büyük sergilerin düzenlenmesi (Paris-Berlin, Paris-New York, Paris-Moskova, Gerçekçilikler, Paris-Paris, 50'li yılların sanatı, modern heykelcilik nedir vb?) bilgilerin zenginleşmesinin işaretleri olmuştur.

Bundan böyle çağdaş yaratımlara ilgi gitgide artar. Bu bağlamda, belli başlı etaplar 1967'de Paris modern sanat müzesinde ARC'ın (Animations, Recherches, Confrontations), ve CNAC'ın (Centre national d'Art contemporain) kurulması, 1969'da büyük bir çağdaş sanat müzesi, bir halk kütüphanesi, Beaubourg'da bir endüstriyel yaratım merkezi kurulması kararının alınması, 1971'de kültür eylemleri fonları oluşturulması, 1972'de Grand Palais'de gerçekleştirilen ve çok önemli bir sergi olan "Fransa'da çağdaş sanatın on iki yılı", 1974'te eski Bastille Garı'nda gerçekleşen ilk uluslararası çağdaş sanat fuarı (adı 1975'te Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı olmuş ve 1976'da Grand Palais'ye taşınmıştır), 1977'de Georges Pompidou Sanat ve Kültür Merkezi'nin açılması, 1980'de Paris'te fotoğrafın ilk ayı, plastik sanatlar delegasyonunun ve çağdaş sanat bölge fonlarının (FRAC) oluşturulması, 1982'de yeni Villeurbanne Müzesi'nin açılması, 1983'te Beaubourg Kültür Merkezi'nin yanında Jean Tingely ve Niki de Saint-Phalle'in gerçekleştirdikleri Stravinski Çeşmesi, 1984'te Bordeaux Çağdaş Sanat

Müzesi'nin kurulması, Pompidou Kültür Merkezi Modern Sanat Müzesi'nin sürekli koleksiyonlarının mimar Gae Aulenti tarafından yeniden düzenlenmesi, 1985'te aynı merkezin çağdaş galerilerinin Renzo Piano tarafından düzenlenmesi ve aynı yıl Hôtel Salé'de Picasso Müzesi'nin açılması. Paris'te Pont-Neuf'ün Christo tarafından düzenlenmesi de aynı yılda gerçekleştirilmiştir. 1986'da kültür bakanlığı genel siparişleri çerçevesi içinde Daniel Buren tarafından Palais-Royal avlusuna yerleştirilen "sütunlar" (*Les deux plateaux*) yeni bir polemiğe yol açmıştır. Nihayet, 1987'de, Paris'te Arap Dünyası Enstitüsü çalışmaları tamamlanır (J. Nouvel) ve yeni Saint-Etienne Modern Sanat Müzesi açılır.

80'li yıllarda Paris'te önemli işler yapılır: Cité de La Villette, Opera de la Bastille ya da Arche de la Défense. Grand Louvre da hiç kuşkusuz çok önemli eserlerden biridir. Bu proje çerçevesinde ekonomi ve finans bakanlığının boşalttığı alanlar düzenlenmiş ve koleksiyonlar tekrar elden geçirilmiştir. Çalışmaların başlangıç aşamasında, müze içine dağılacak ziyaretçilerin toplanma merkezi olarak cam bir piramidin tercih edilmesi konusunda şiddetli siyasal-medyatik tartışmalar yapılmıştır. Amerika'daki (Boston) yapıtlarıyla ve özellikle de Washington National Gallery'nin doğu kanadının inşaatıyla ünlü mimar Ieoh Ming Pei'nin bu eseri Napoléon Avlusu'nun ortasında yükselir.

II. Bölüm

SANAT TARİHİNİN DÖNEMLERE AYRILMASI VE ALANLARI

I. – Sanat teknikleri

Çok kesin sınırlar çizmeye gerek duymadan, sanat alanında çok sayıda tekniğin bulunduğunu kısaca hatırlatmanın uygun düşeceğini sanıyoruz; bu teknikler birçok sanat tarihçisi için uzmanlık alanı oluşturur genellikle. Kronoloji ve kültürel alanların ötesinde sanat tarihinin teknik bölümlere ayrılması çoğu zaman genel tarihler içinde ve birçok monografi kitabında yer almıştır.

Bağımsız bir alan oluşturan mimarlık ve mimarlık tekniği dışında teknik alan birçok biçimde bölümlere ayrılabilir. Gereçlere, çalışmanın özelliklerine ya da objenin görünüm ve üretilme amacına göre... Böylece, düz bir yüzeyin işlenmesine bağlı olan ve kabartma ya da yüksek kabartma etkilerine bağlı tekniklerden söz etmek mümkündür. Kabartmalar arasında özellikle farklı teknikleriyle resim var-

dır: bu bağlamda, sadece renk üretimi değil, bu renklerin yüzeye uygulanma biçimi de söz konusudur; yaş (fresk) ya da pigmentlerde tutturucu madde gerektiren kuru yüzey; sonra süsleme ya da manüskri dekorasyon tekniği, oynak yüzeye uygulanan, suluboya ya da guvaş tüm Batı resim tarihini belirlemiş olan yağlı boya resim.

Gereç niteliklerini övmek üzere "taş resmi" denen mozaik, süslü bir yüzey oluşturulması amacıyla küçük parçalarla meydana getirilmiş bir asamblajdır. Mozaik çalışmalarına yakın olan kakma ve işleme teknikleri hem anıtlarda, hem mobilyada, hem de küçük eşyalarda kullanılmıştır. Resim ve mozaik arasına yerleştirilebilecek başka bir asamblaj biçimi olan vitrayın gelişmesi çok sıkı biçimde cam sanayinin gelişmesine bağlıdır. Tüm bu figüratif tekniklerin temelinde, ilk örnekleri tarih öncesi çağında görülen resim bulunur çünkü gereci anıtsal olabilmektedir. Öte yandan, pasteli andıran tekniklerle parşömen ve kâğıt üstüne yapılan çalışmalara da desen denmektedir. Doğal gelişmeleriyle gravür ve oymabaskı, matbaacılık sanat yapıtlarının çoğalmasını ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ksilografi ya da bakır üstüne gravür ve litografi ya da taş, daha sonra metal üstüne röprodüksiyon tekniği belli başlı iki grafik tekniktir. Düz yüzey tekniklerinin son dizisi kumaş işlemesidir: boya, oymabaskı kumaşlar, yatay ve dikey gücülü kaplamalar, düğümlü işlemeler ve yer halıları.

Kabartma ve yüksek kabartma tekniklerini hatırlatan teknikler arasında genellikle çok renkli çalışmaların (Ortaçağ sanatı) gerçekleştirildiği heykel ön plandadır. Sert ya da yumuşak taş, ağaç, fildişi, mum veya metal ve kille yapılan

heykel; bu tekniklerin her birinde özel aletler kullanılır ve genellikle uzmanlık isteyen etkinliklerdir bunlar. Oyma ve mulaj arasında yapay mermer ya da alçı heykel bulunur (Salonlarda sergilenen modeller). Kil her türlü seramik ürün, kaplama ya da mobilyaya çeşitli alanlar açmıştır. Porselen sayısız çeşidiyle belli başlı seramik tiplerinden biridir. Camdan vitraylarla ilgili olarak söz ettik daha önce ama burada üflenmiş cam tekniği ve küçük cam obje üretiminin eski biçimleri dolayısıyla dönmemiz gerekir gene. Öte yandan, küçük boyutlu objeler bağlamında da taş üzerine oymacılık genellikle değerli minerallerden obje üretimini kapsar: işlemeli süs taşları, billur taşlar, yeşimtaşı, mercan ve genel anlamda değerli taşlar. Metaller, altın, gümüş, demir, çelik, bakır, kurşun, getirdikleri üslup özellikleri ve teknik dönüşümlerle sanat tarihinin önemli bir dönemini oluştururlar. Cam ve metal arasında belli başlı teknikleriyle mineler: bölmeli, oymalı, yarı saydam teknikler dekoratif cam işlemeciliğinde en önemli sonuçları getirmiştir. Ayrıca, az ya da çok şimdiye kadar andığımız tekniklerden çıkmış başka teknik alanlar üstünde de durmamız gerekir: dekoratif amaçlı ağaç işlemeciliği ya da doğramacılık ve plastik gibi yeni teknolojilere ve yeni gereçlerin ortaya çıkmasıyla endüstriyel uygulamalara baş vuran, çok geniş bir alan olan gündelik eşya üretimi.

II. – Tarih öncesi ve Antikçağ

Tarih öncesi yaklaşık iki milyon yıllık bir kronolojik alanı kaplar ama sanatın geçmişi otuz beş bin yıla dayanır. Yazının

bulunmasından önce *Homo sapiens*'in yaratımları tarih öncesi sanatı içinde yer alırlar; arkeolojik araştırmalarla kendileri hakkında gitgide daha fazla bilgi sahibi olduğumuz avcılar, çobanlar ve çiftçiler. Paleolitik, İÖ yaklaşık otuz ve on bin yılları arasında ilk tarım ekonomilerinden önceki ifade biçimlerinin yer aldığı dönemdir. Eski Paleolitik dönemde ilk taş aletler ortaya çıkmıştır. Orta Paleolitik'te ise ilk kemik objeler ve bilinen ilk mezarlar ve bu dönemin sonunda da Neanderthaller ortaya çıkmıştır. Üst Paleolitik'le birlikte sadece ilk süs eşyalarının, Venüs denen dişi heykelciklerin ortaya çıkmasıyla değil, avcı kaya resimleriyle de ünlü olan bir döneme girilir. Bu dönem özellikle Afrika'da ve Avrupa kıtasında (Altamira ve İspanya'da Levant bölgesi, Dordogne'da Lascaux) tanınır.

Paleolitik sanatın kronolojik ayrımları incelemelerin gelişmesiyle birlikte gelişmiştir. Klasik anlamda şu sıralama yapılır: eski Perigordien ya da Châtel-Perron, Aurignasyen, üst Perigordien ya da Gravette, Solutreen ve Magdalenyen. Tarihlendirme arkeolojik gerece ve Karbon 14 yöntemine göre yapılır, oysa, eski dönemde resim üslubu ön plandaydı. A. Leroi-Gourhan tarafından geliştirilen dört üsluptan birincisi hayvan kelleleri ve gövdeleri betimlemeleri, ikincisi hayvanların arka bölümlerini öne çıkaran tam hayvan betimlemeleri içerir; üçüncü ve dördüncü üsluplar ise çok güçlü bir çokrenkli figüratif gerçekçilik içerir (Pech-Merle, Lascaux ve Gabillou mağaraları). Hayvanlar içinde gruplar halinde erkek ve dişi ikonografisiyle bütünleştirilmiş bizon ve at vardır. İnsan betimlemelerine daha az rastlanır; tarihleri belirsiz dişi heykelciklerinin belirgin özellikleri

göğüslerinin ve sırtlarının şişkinliğidir. Erkek figürasyonları daha az görülür ve yüz şematizasyonlarıyla tanımlanırlar. Paleolitik'ten sonra Neolitik (parlatılmış aletler, seramik), Bronz Çağı (megalitler) ve İÖ VIII. yüzyıldan itibaren Demir Çağı (İber heykelleri, Sardinya *nuraghisi*, Villanova kültürleri, Kelt dünyası) gelir.

1. Mısır sanatı. – Mısır sanatında şaşırtıcı bir biçimsel süreklilik görülür. Bu sanatın ve hiyeroglifin ortaya çıkışı firavun toplumuyla çağdaştır. Piramitlerin mimari biçimleri, insan yüzünün işlenmesi, yazı ve figürün birleşmesi ve konuların sürekli yinelenmesi bu sanatın belirleyici özellikleridir.

Mısır mimarlığı özellikle tapınak ve mezarlarıyla tanınır. Mezarlar arasında özellikle ulu kişilerin mezarları ya da mastabalar, genellikle piramit biçimindeki kral mezarları önemlidir. Memphis nekropol mastabaları ilk sülalelerin sanatlarının örnekleridir. Mastabada yüzeyde bulunan bir ölü mabedi, bununla bağlantılı bir kuyu (hiç kapanmamış olan) ve bu kuyuyla bağlantılı ikinci bir yeraltı odası, mumyanın bulunduğu mezar vardır. Ölü mabedinin çokrenkli duvar kabartmaları ölünün yaşamı, işi, zevkleri konusunda bilgiler verir. En eski piramitler arasında Sakkara'daki Coser'in piramidi (kademeli) örnek gösterilebilir; en ünlü piramitler ise Keops, Kefren ve Mikerinos'tur; bunlarda kademeli yapı bırakılmış ve klasik, düz ve parlak bir biçim benimsenmiştir. Bu tip piramitlere Aşağı Mısır'da, Eski İmparatorluk merkezi Memphis çevresinde, Orta İmparatorluk kralları piramitlerine Fayum'da ve XXV. sülale hükümdarlarının

piramitlerine de Sudan'da rastlanır. Eski İmparatorluk kraliyet mezarında piramit dışında bir misafir tapınağı ve bu tapınağı piramidin dibindeki ölü tapınağına bağlayan bir yol vardır. Yeni İmparatorluk'ta saray Teb'e nakledildiğinde kayaların içine kazılan mezar sistemine geçilir. Gize insan başlı ve aslan bedenli dev sfenks figürü bir anıt heykel örneğidir. Yüksek kabartma ölü heykelleri ilk sülalelerden başlayarak çok yüksek düzeyde bir mükemmelliğe ulaşır. Louvre'da bulunan IV. sülale dönemindeki oturmuş kâtip heykeli ve Kahire'deki Prenses Nefertiti heykeli billursu kaya ve bakır gözlere örnektir.

Orta ve Yeni imparatorluk döneminde insan biçimli kapakları olan tabutlar ve ölüleri öbür dünyaya gönderme anlayışlarında Osiris inançları ve güneşle ilgili inançlar birbirine karışır. Louvre Müzesi'ndeki pembe granit sfenks ve ağaçtan mühürdar heykeli Orta imparatorluk ve resmin gelişme dönemlerine aittirler.

Yeni İmparatorluk ve XVIII. sülaleyle birlikte Asya'dan gelen sanatsal etkiler belirginleşir ve tapınak temel bir mimarlık manzarası olur ve mezarın yerini alır. Yeni başkent Teb bundan böyle Nil Vadisi'nin en devasa yapılarını barındıran yer olur. Kaya mezarları arasında on üç kraliyet mumyasıyla birlikte II. Amenofis'in mezarı bilinmektedir. En ünlü firavun mezarı, 1922'de Krallar Vadisi'nde keşfedilen Tutankhamon'un mezarıdır. Çölün sınırlarında, Teb Dağı eteklerinde kutsal firavun tapınakları bulunur; bu tapınaklar III. Amenofis heykelleri gibi dev heykellerle (Memnon heykelleri) süslüdür. Nil'in öbür yakasında Amon'a adanan ve anıtsal bir caddeyle birbirlerine bağlanan Karnak ve Luksor

tapınakları sütunlu salonları, avluları ve mabedin önündeki sıra sıra sütunları, Roma dönemine kadar gelen çeşitli tarih dönemlerinin damgasını taşıyan restorasyonları ve zenginlikleri sergiler. Kraliyet portreleri arasında New York'ta bulunan kraliçe Haçepsut portresi, Torino'daki III. Tutmosis portresiyle karşılaştırılabilir. XIX. sülalenin en önemli şahsiyeti II. Ramses'tir (İÖ 1301-1235). Onun döneminde Karnak Tapınağı'nın ve Luksor Tapınağı'nın sütunlu salonu ve Abu Simbel tapınaklarının inşaatı tamamlanmıştır.

Heykel dünyasında XVIII. sülale döneminde Aton kültünün yoğunlaşması konu seçimi alanını zenginleştirmiştir; bu bağlamda, özellikle adını Akhenaton olarak değiştiren IV. Amenofis'ten (1372) söz edilebilir: bu değişiklik sadece Amon imgelerinin sürekli yinelenmesi ve Teb'den vazgeçilmesiyle değil, aynı zamanda yeni başkent Tell El-Amarna'da kısa süreli ama son derece nitelikli bir heykelcilik okulunun kurulmasıyla yansımıştır. Bu dönemin portrelerindeki gerçekçilik Kahire Müzesi'ndeki IV. Amenofis heykeli ve Nefertiti büstleriyle örneklenir.

En yakın dönem Mısır sanatı (Kleopatra Heykeli), Etiyopya, Asur ve İran ve daha sonra Ptolemaios döneminde, Mısır hükümdarları I. Ptolemaios (Büyük İskender'in generallerinden biri) soyundan Makedonyalılar olduğu için Yunan dünyalarıyla ilişki içindedir. Helenistik dönem, ülke Romalılar tarafından fethedildiğinde, İÖ 30'da son bulur.

2. Mezopotamya sanatı. – Fırat ve Dicle arasında, V. binyıl civarında Eski Mısır uygarlığı ya da Orta Anadolu Hitit uygarlığı kadar zengin ve önemli bir uygarlık geliş-

miştir. İlk Sümer hanedanlarının en büyük buluşu İÖ 3000 yılında yazının bulunması olmuştur. İlk Ur ve Lagaş hanedanlarının sanatsal üretimleri, Mari ve Ebla kentlerinin oynadıkları rol, kronolojik olarak Eski Mısır İmparatorluğu'nun ilk sülalelerine denk düşen dönemi karakterize eder: kabartma Sümer tabletleri, Mari'de bulunan heykeller ve British Museum'da bulunan ünlü Ur Sancağı.

Büyük Sargon'la Babil ve Sümer ülkesine egemen olan (2450'ye doğru) bir Sami İmparatorluğu kuran Akkad monarşisi Sümerler'in çiviyazısını uygulamıştır. Sus'ta bulunan, Louvre Müzesi'ndeki Naram-Sin Steli Antik Doğu'nun en önemli eserlerinden biridir. Bu stellerde savaş olgusu yüceltilir. Yazı yazılan kil tabletleri damgalamak amacıyla kullanılan küçük silindirler gerçek minyatür sanat yapıtlarıdır. Gutilerin (2200-2000) Sümer restorasyonu Ur kentinin tahkim edilmesi ve özellikle ünlü ve çok güzel Lagaş Kralı Gudea heykelleriyle (oturmuş durumda, başı sarıklı, ayakta) göze çarpar.

İkinci bin yılın başında, III. Ur Hanedanı'nın son bulmasıyla birlikte Babil I. Sami Hanedanı iktidara geçer. Hammurabi (1792-1750) dönemin hakimi olur, Mari kentini yakıp yıkar ve Sus'u büyük bir merkez haline getirir. 1902'de bulunan Hammurabi Kanunları bu büyük yasa yapıcının ve eserinin etkinliklerine tanıklık eder. 1600'e doğru Babil'i işgal eden Kassitlerle birlikte ilk Babil dönemi son bulur. Asurlular ikinci bin yılın ortalarında gelirler. 10 hektarlık alanı ve iki yüzden fazla saray ve avlusuyla karmaşık yapılı Horsabad Sarayı üç yapı grubu çevresinde örgütlenmiş bir bütündür. Zigguratın üst bölümünde temel dinsel anıt

bulunur. VIII. yüzyılın sonunda II. Sargon'un başkentinde Asur sanatı doruğuna ulaşır: kapıları süsleyen bekçi hayvan anıtları ve genel olarak da saraylardaki yüksek kabartma heykeller ve resimler. Asurbanipal (668-626) döneminde alçak kabartma daha öykülemeli bir biçim alır.

612'de, Sennaçerib tarafından zenginleştirilmiş olan Nineva harap olur. Nabukadnezar Babil'i destekler. Babil Persler tarafından fethedilecek ve imparatorluklarına katılacaktır. Ahameniş Pers dönemi uygarlığı, Yunanistan'la olan bağlantısı sayesinde, temeli Persepolis olan zengin bir sanat geliştirir.

3. Klasik Antikçağ sanatı. – Grek sanatı dendiğinde Doğu Akdeniz halkları ve Greklerin sömürgeleştirdiği bölgelerin ürettiği sanat anlaşılır. Bu sanat Mykenai döneminin sonundan başlayarak özerk bir biçimde gelişir ve gelişmesinde genellikle belli başlı dört dönem vardır: oluşma dönemi (İÖ 1650-650), arkaik dönem (İÖ 650-480), klasik dönem (İÖ 480-323) ve Helenistik dönem (İÖ 323-31).

Grek sanat tarihi Yunanistan ve Mısır arasında gerçek bir coğrafi köprü olan Girit Adası'nda başlar (Knossos Sarayı). Kıta Yunanistan'ında, Mykenai adı verilen dönemde, İÖ XV. yüzyılın başında, Mykenai ya da Tiryns'te güçlü bir mimarlık gelişir. Saraylar, evler ama özellikle de kral mezarları en seçkin yapılar arasında yer alır. Kral mezarları değirmidir ve genellikle yalancı bir kubbe bulunur üstlerinde.

Grek mimarlığının en önemli eseri, hiç kuşkusuz, kült imajını korumaya yönelik olan ve başlangıçta hiçbir dekorasyonu bulunmayan tapınaktır. Anıt tapınakta, Grek sana-

tında çok geç bir dönemde ortaya çıkan kült heykel gereklidir. Bunların en eskileri içinde Delos Artemis Tapınağı'nda bulunan mermer bir heykel vardır (İÖ VII. yüzyıl ortaları). Tüm Grek arkaik dönemi anıt anlamında sanatın yeniden doğmasına ve oran ve simetri kurallarına (*kouroi*) uyulmasına denk düşer. Sanatsal etkinlik merkezleri çoğalır. Yunan kıtasında, Girit'te ve Büyük Yunanistan'da (dorik), adalarda ve Anadolu'da (İonia) Dor ve İonia üslupları gelişir. Alınlıklar (İÖ 580'e doğru Korfu'daki Artemis Tapınağı) mimarlık üsluplarıyla doğrudan ilintilidir; cephe dekoru, yani metoplar ve efrizler sorunu ise daha genel bir biçimde ele alınır. VI. yüzyılın ikinci yarısının belli başlı tapınakları özellikle Büyük Yunanistan'da, Paestrum ve Selinus'tadır. Aynı dönemde Attike seramiği de ön plana çıkar: önce siyah sonra kırmızı figürler.

Yaklaşık olarak İÖ V. ve IV. yüzyıllara yayılan Yunan klasisizmi Atina hegemonyası altında kalmıştır ve İÖ 323'te İskender'in ölümüyle son bulur. Pire, Olynthos ya da Priene'deki büyük kent eserleri Yunan şehircilerinin eserleridir. Klasik dönemin mimari eserleri arasında tiyatro ve büyük dinsel eserler vardır: Olympia'daki Zeus Tapınağı (470-456'ya doğru) sütunlarla çevrilidir ve klasik dönem tapınaklarının orantılarını taşır. Heykel alanında, anatomileri gerçekçi ve yapıları sağlam atlet ya da tanrıça figürlerinde katı birüslup yaygınlık kazanmıştır (Delphoi *aurigesi*, Riace bronzları). Belli başlı ikonografik unsurlar Olympia'daki Zeus Tapınağı süslemelerinde bir araya gelmiştir.

Phidias ve Perikles Atina'sı Akropolis Atina'sıdır. Kısmen yapay bir teras olan Akropolis, Erekteion, Parthenon

ve Propyleia ile açık bir alan olarak tasarlanmıştır. Parthenon sütunlarla çevrili dorik bir yapıdır, içerisi iki açık salon biçiminde bölünmüştür ve her biri cephelerden birine açılır. Dekoratif plandaki en çarpıcı yenilik sürekli bir efrizin varlığıdır.

Ressam Polygnotos ve heykeltıraş Myron'la klasik kurallar aranır ve bu arayış Phidias ve Argoslu Polykleitos'la doruğuna ulaşır. Polykleitos kuralları ideal oranların oluşturulmasına dayanır: baş uzunluğunu bedenin tüm düşey boyutuna yediyle çarparak katmak (*Doryphores*). IV. yüzyılda heykeltıraşlar Praksiteles ve Skopas, ressamlar Euphranor ve Nikias ritmi, doğalcılığı ve ikinci klasisizmin duygularını aşama aşama tanımlarlar. Halikarnassos ve Ephesos Artemision Mozolesi dekoru daha sonraki yüzyılları etkileyen patetik bir doruğa ulaşmıştır.

Helenistik denen dönemde kıta Yunanistan'ının yaratım merkezlerinin doğu krallıklarına doğru kaydığı ve İskender'in ölümüyle Roma'nın fethi arasındaki döneme denk düştüğü görülür. Fışkırma, zenginlik ve mimari yaratım merkezlerinin çeşitliliği Delos, Bergama, Milet ve İskenderiye'de çok iyi gözlemlenir. Ksanthos Nereidler anıtı ve Antakya, Bergama ve İskenderiye şehirciliği heykelleri (Milo Venüsü), resimleri (Apelles) ya da mozaikleriyle Helenizmin son yüzyıllarının tanıklıklarıdır.

İtalya'da, İÖ XI. yüzyıl sonunda, Toscana ve Latium'da Etrüsk uygarlığı ortaya çıkar. Kentsel yapılar ve iç avlulu evler ama özellikle de boyalı dekorları gündelik yaşamın en önemli tanıklığını oluşturan sayısız mezar ya da ölü evi bulunmuştur.

Yakın dönemdeki arkeolojik kazılar Vitruvius'un tanımladığı Roma mimarisine göre Etrüsk tapınağı modelinin doğruluğunu gösterme olanağı vermiştir. İÖ VI. yüzyıldan başlayarak belli başlı üç tip görülür: tek cella, üç cella, yan kanatlı cella. Iupiter Capitolinus ve Roma Capitolinum'undaki Iupiter Capitolina bu dönemin tipik örneğidir.

Roma'nın doğuşu konusunda, arkeolojik kazılar Palatium'da daha eski konutların varlığından izler göstermiş olsa da, 753 tarihi kabul edilir. Roma sitindeki mimari etkinlikler arasında, kutsal San Omobono bölgesinde Fortuna ve Mater Matuta tapınakları ve İÖ VI. yüzyılın ortalarına tarihlenen duvarlar yer alır. Genel olarak Roma sanatının doğuşunun simgesi kabul edilen Capitolinus dişi kurdu aslında bazı araştırmacıların IV. yüzyıl yapıtları içinde gördükleri bir İÖ V. yüzyıl Etrüsk atölyesi eseridir.

Cumhuriyet döneminin en eski dinsel yapıları arasında Roma Forumu'ndaki Regia ve kutsal Largo Argentina bölgesi tapınakları gösterilebilir. Circus Flaminius İÖ 221'de inşa edilmiştir. Dinsel mimarlık çalışmaları İÖ III. ve II. yüzyıllarda büyük bir atılım yapmıştır. Roma'da geç cumhuriyet döneminin belirgin özelliği Capitolium'daki tabularium inşaatı (İÖ 78) ve güney bölgesindeki Campus Martius kentsel örgütlenmesidir. Palestrina'daki, muhteşem cumhuriyet mimarlığı örneği Fortuna Tapınağı Sylla döneminden kalmadır. İÖ 55-52 arasında inşa edilen Pompei Tiyatrosu Roma kentindeki yontma taşla inşa edilmiş ilk tiyatrodur. Tivoli'de bir araya getirilmiş bir tiyatro ve kült vardır. Roma'da İÖ 51'den başlayarak Sezar'ın kararıyla forumun büyütülmesi başkentin bu önemli bölümünün gitgide önem kazan-

maya başlamış olmasına işaret eder. Yeraltındaki Pompei ve Herculanum kentlerinin atriumları aracılığıyla özel mimarlığı tanırız. Fauna evi ya da Gizemler Villası güzel dekorlarıyla Roma ve İtalya yönetici sınıfının zenginliğini gösterir.

Parçaları Münih ve Louvre'da bulunan Domitius Ahenobarbus Sunağı İÖ 107'ye doğru Med-İtalya sanatının eklektik zevkini gösterir. Bu resmi sanatın karşısında bir pleb akımı gelişmiştir.

İS I. yüzyıldaki Roma yayılması sanat alanında bir zafer ikonografisiyle ve orduların komutanı ve dinsel yaşamdan sorumlu olan imparatorun hizmetindeki bir sanatla yansır. Roma klasisizmi denen döneme denk düşen Augustus yüzyılı Ara Pacis ya da Augustus barış sunağıyla özetlenebilir. Uzun duvarlarda dinsel törenlerin betimlendiği heykeller, din adamlarının resmi görevleri ve Augustus ailesinin daha halka dönük rolünün çok görkemli bir imgesidir. Ara Pacis sanatı Romalı elitlerin Yeni-Attikeci zevkini örnekler.

Roma imparatorluk *fora*larının en büyüğü Traianus tarafından İS 106-113 tarihinde yaptırılmış olanıdır ve bu *fora* Augustus ve Sezar'ınkilerin yanındadır. Traianus, Hadrianus ve Antoninus'lar döneminde Roma gelişmiş ve saygınlık kazanmıştır. Traianus Sütunu kırk metre yüksekliğinde bir anıttır, spiral biçiminde uzanan bir efriz ve Traianus'un 101-105 arasında Daçyalılara karşı düzenlediği seferleri gösteren kabartmalarla süslenmiştir. Hadrianus döneminin belirgin özelliği imparatorun mimari etkinlikleridir (Tivoli Villası, Roma Pantheon'u).

Antoninuslar ve Severiuslar döneminde Roma kentinde çok az değişiklik görülmüştür (Caracalla Hamam-

ları). Dönemin belli başlı özelliklerini gösteren iki önemli anıt vardır: Dindar Antoninus ve Marcus Aurelius sütunları. Aurelius Sütunu eyaletler ve Roma arasındaki sanatsal ilişki sürecini gösterir; Traianus Sütunu üslubuyla karşılaştırma sanat tarihinde belli bir uygulamadır ve bu uygulama iki imparatorluk uygulaması arasındaki sanatsal, stilistik ve ikonografik gelişimi açık seçik biçimde gösterir.

Romalılaştırma eyaletlerin yaşamını değiştirir ve yavaş yavaş tüm Roma yansımalarının görüldüğü yerel bir aristokrasi yaratır. Merida, Tarragona'yla İber Yarımadası ya da Segovia su kanalı, kare biçimli Nîmes evi, Nîmes ya da Arles anfitiyatrolarıyla, Gard Köprüsü'yle ya da Orange Zafer Anıtı'yla Galya, Treve kara kapısıyla Germania Roma varlığını (anıtlar ve kamusal yaşam düzleminde) gösterirler. Kuzey Afrika'da Romalılaşma önce büyük kentlere yansımıştır: Cezayir'de Cemile ya da Timgad, Tunus'ta Kartaca ya da Utica, Libya'da Leptis Magna ya da Sabratha; bu arada Anadolu ve Ortadoğu'da, Doğu Akdeniz bölgesindeki muazzam mimari zenginliği de gözden kaçırmamak gerekir. Geç Antikçağ'ın eşiğinde kentler çok önem kazanmıştır: kentlerin dışındaki ve köylerdeki villalarda mozaiklerle süslenmiş villaların gelişmiştir.

4. Geç dönem Antikçağ sanatı. – 313'te Constantinus Hıristiyanlara din özgürlüğü tanır ve onun bu tutumu imparatorluğungörünümünü ve Hıristiyan coğrafyasını değiştirir. Kilise kurumları çok kısa bir sürede güç kazanır toplumda. O dönemde, site, komşu bölgeleri de içeren kentsel

bir çekirdektir ve kırsal kesim geç Antikite'de kentle ilişkilerini sıkılaştırır. Sicilya'daki Piazza Armerina Villası geç Antikite özel mimarlığının canlılığının bir kanıtıdır.

Roma İmparatorluğu döneminde toplumun Hıristiyanlaşması yavaş yavaş gelişir ve bu bağlamda sanatsal gelişimi kavrayamayız. Yeni ikonografinin açık seçik biçimde ortaya çıkması ancak III. ve IV. yüzyıllarda, geç dönem Antikitesi'nde mümkün olabilmiştir. Bir çobanı, dua eden bir Hıristiyanı gösteren birtakım nötr imgelerden ya da genel köy temalarından hareket eden ikonografi, özellikle IV. yüzyıl başından itibaren, kısa sürede, lahitlerde ve yeraltı mezarlarında kesin Hıristiyan özelliklerini sergilemeye başlar. Eski Ahit'ten alınan konular (Jonas, Davud ya da İshak) Hıristiyana inançla ölümün zaferi düşüncesini sunarlar. Yeni Ahit görüntüleri özellikle İsa'nın mucizeleriyle ilgilidir. Bu ikonografinin en önemli özelliklerinden biri senkretik özelliklere dayanması ve Hıristiyanlık dışı temaları Hıristiyanlık temalarına aktarmasıdır. Öyle ki, elindeki arpla hayvanları büyüleyen Orpheus betimlemesinden Davud ya da İsa betimlemesine geçiş bugün Roma'daki San Pietro Bazilikası'nda bulunan, arabasının üstünde muzaffer biri gibi gösterilen Güneş-İsa betimlemesine benzer.

Roma dünyasında ölüyü site surları içinde gömme yasağı yerleşim bölgelerine uzak yerlerde, ana yolların çevresinde mezarlıklar kurulması gerekliliği doğurmuştur. Sözgelimi, Roma'da alanın yeterli olmaması ve nüfus artışı nedeniyle yeraltı mezarlıkları yapılmıştır: Calixtus, Domitilla, Pierre ve Marcellus, St. Sebastian, Via Latina, Priscilla vb. yeraltı mezarları.

Hıristiyan mimarlığının en eski biçimleri arasında özellikle bazilika gelir. Bazilikalarda genellikle bir sütunlu giriş ya da giriş sahını bulunur ve kutsal binaya giremeyen Hıristiyanlar burada toplanırlar. Kilise sütun ya da direklerle birbirlerinden ayrılmış bir ya da üç sahından oluşur; sahınların üstünde ahşap çatılar bulunur ve bu çatılar abside doğru uzanırlar. Işık yan sahınlardaki büyük pencerelerden ya da ana sahının üstünden girer. Bazilika anıtsal-dinsel mimarlık alanında tek örnek değildir. Genellikle planların ortasında yer alan vaftiz yerleri vaftizin litürjik gerekliliklerini karşılar. Vaftiz teknesi ortadadır, yuvarlak ya da çok köşeli olan görkemli ölü mabetlerindeki mezarlar gibi: *martyria* ve mozoleler. Bir merkezde yoğunlaşan plan daha çok kiliselerde ya da bazilikalarda (Milano'daki San Lorenzo) kullanılır. Roma'daki görkemli Constantinus bazilikaları arasında San Giovanni in Laterano'yu ve Havari Petrus'un anısını ve mezarını yüceltmek amacıyla inşa edilen bazilikayı anmak gerekir. Vatikan tepesinin eteklerindeki bu bazilika 320-340 arasında, Caligula anfitiyatrosunun bulunduğu yerde, orada bulunan mezarın üstünde inşa edilmiştir; bu bazilikanın beş sahını, bir çapraz sahını ve yedi absidi vardır.

Hıristiyan bazilikasına duvarlardan ve zeminden gelen, didaktik olanaklardan yararlanan anıtsal bir dekorasyon egemendir (Roma'daki Santa Maria Maggiore Bazilikası). Sahın duvarları resimlerden ya da öykülemeli mozaiklerden oluşan ve sürekli gelişen bir dekor sunar; insanlar bazilika içinde ilerledikçe keşfederler bu dekorasyonu; zafer anıtı ve absid sentetik tipli büyük bir sahnenin gelişmesine elverişli yerlerdir.

III. – Ortaçağ'da Batı sanatı

1. Erken Ortaçağ sanatı. – Uygun düşmeyen bir adlandırmayla "barbar" adı verilen ve Germenlerin gelişine ve yerleşmesine denk düşen dönem sanat alanında birçok gerçeklik kapsar. V. ve VII. yüzyıl sanatı el kitaplarında bazen geç Roma sanatı, Cermen sanatı ya da Erken Ortaçağ sanatı, hatta kimi zaman Bizans sanatı olarak nitelenir. Söz konusu dönemin sanatında aslında tüm bu özellikler vardır. Özgünlüğünü oluşturan da taşıdığı tüm unsurlardır.

Ravenna'da Theodorich döneminde önemli anıtlar inşa edilmiştir: sözgelimi Ravenna'daki San Apollinaire Nuovo Bazilikası ya da genellikle "Romalılar" adıyla bilinen kraliyet mozolesi. Roma'da Hıristiyanlık öncesi döneme ait önemli bir mimarlığın kalıntıları vardır. "Ulusal" krallıkların yerleşmesiyle birlikte dönemin iki temel unsuru olan "Romacılık" ve "Germencilik" VII. yüzyılın ortalarından itibaren yerel sanatlar yaratmışlardır. Germen halklarının Ortaçağ Batı sanatının yaratılmasına katkısı, esasen, neredeyse sadece kuyumculuk ve metal sanatları alanında yoğunlaşmıştır. Mine kaplamacılığı lüks objelerin, basit tokaların ya da taçların süslenmesi alanında görülür (Guarrazar). XVII. yüzyılda, Tournai'de, Frank Kralı Childerich'in (ö. 481) mezarının bulunması hükümdarın süs eşyalarını görme olanağı vermiştir ama bu arada gömülürken yanına konan eşyalar da bulunmuştur.

İber Yarımadası'nda VII. yüzyıldan başlayarak bir mimarlık gelişmiştir. Bu mimarlık kimi zaman VI. yüzyıl Suriye ya da Bizans yapılarına benzetilebilmektedir. San Pedro de la

Nave, San Juan de Bãnos ya da Santa Maria de Quintanilla de las Viñas kiliselerindeki küçük boyutlarda binanın kubbelerinin yapım çalışmalarını kolaylaştıran bir iç bölünme planı görülür. İstilalar dönemi heykelciliği üç alanda gelişmiştir: lahitler, kilise eşyaları ve sütun başlıkları. Mermer lahitler Roma'dan getirilirdi önceleri, daha sonra genellikle taş ama aynı zamanda mermerden yerel üretimler başlar; bu üretimlerde oymalı süslemeler hâkimdir genellikle. Lombardlar İtalyası'nda, Roma'da olduğu gibi, heykelcilik kilise eşyaları alanında gelişme gösterir. Belirgin özelliği mermer kullanımı, eğik oymalar, Antikite esinli alçak kabartma ve günün zevkleri doğrultusunda girişik süsler, Doğu motifleri ve hayvan dekorlarıdır. Cividale'de, Roma'da ya da başka yerlerde, vaftiz yerleri, tavanlıklar ve döşeme taşları, kapak taşları da süslenmiştir. Galya'daki Dunes de Poitiers Yeraltı Mezarlığı heykelleri ve İtalya'da bazı Aquileia kabartmaları bölgelere göre değişen ve Ortaçağ'a doğru gelişen bir üretim çeşitlenmesine tanıklık ederler.

İtalya'nın ünlü manüskrileri Alpler'i aşar ve Akdeniz etkisini Kuzey Avrupa'ya, özellikle de İngiltere ve İrlanda'ya taşır. Bu akımın ve yerel özelliklerin etkisiyle İrlanda tezhipçiliğinin son derece stilize sanatı ortaya çıkar. Durrow kitabında (Dublin, Trinity College Library) sayfalar geometrik dekorlarla süslenmiştir. İncilci Matta çizgileri altında gerçekçi ve kaligrafik bir üslupla işlenmiş insan figürü ortaya çıkmıştır. Bizans etkisi ise VII. yüzyıl sonunda yazılan ve süslenen Lindisfarne kitabında (Londra, British Museum) görülür. Kells kitabı ise bu ada üslubunun son örneğidir.

Karolenj sanatı denince özellikle Kel Charles'ın ölümüne (877) kadar Charlemagne Sarayı sanatı anlaşılır. Klasik biçimlere dönüş, İrlanda özelliklerinin benimsenmesi ve Kuzey İtalya aracılığıyla Bizans ve Doğu'dan gelen düşüncelerin özümsenmesiyle Merovenj dekoratif temalarının sürekliliği dönemin belirgin özellikleridir. Mimarlık alanında, Karolenj sanatı, sundurmaları ve cephe kuleleri olan kiliseleriyle Batı'ya özgü biryoğunlukgetirir (Corvey). Manastır modeli, kilisenin güneyinde yer alan manastırla Centula/Saint-Riquier modelidir; bu modelde iki büyük kule çok kısa bir sahının uç kısımlarını süsler ve karşıt iki mihrap bölümünü belirginleştirir. En önemli anıt Charlemagne'ın yaptırdığı Aix-la-Chapelle Palatina Capella'sıdır: bu capella Ravenna'daki S. Vitale Capella'sına göre inşa edilmiş, iki katlı, sekizgen bir yapıdır. S. Gallo ise en eksiksiz modeli oluşturur; korunmuş olan planı çift absidli kilisenin çeşitli özelliklerini göstermekle kalmaz, tüm manastır yapılarının işlevlerini de belirtir. Kiliselerin mihrapları kutsal eşya kültü litürjisine yönelik bir alt ve üst mahzen sistemiyle karmaşıklaşırlar (Saint Germain d'Auxerre, Saint-Pierre de Flavigny).

Karolenj döneminde manüskri tezhip atölyeleri çoğalır ve kültür dünyasının yüksek alanlarına girer. Godescalc kilise duaları kitabı Charlemagne Sarayı üslubunu yansıtır. Ada grubu daha çok Antikite'den etkilenmiştir. Fulda, Corbie, Reichenau ve daha sonra da Aix-la-Chapelle, Reims ve Metz'te başka okullar ortaya çıkmıştır.

2. Roman sanatı. – X. yüzyıl ön-Roman dinsel mimarlığını genel olarak sadece dikdörtgen sahınlı ve absidli küçük

yapılar aracılığıyla tanırız; bu yapılarda absidler sahından daha küçük boyutludur. Bununla birlikte, bazı büyük binalar da vardır: Cluny II Manastır Kilisesi (963-981'e doğru), Saint-Michel de Cuxa Kilisesi (956-975'e doğru) ya da son zamanlarda gerçekleştirilen kazılar sayesinde yavaş yavaş ortaya çıkarılan Basse-Œuvre de Beauvais. Capetler Ile-de-France'ında, bin yıllarında sözgelimi, Saint-Germain-des-Prés Manastır Kilisesi gibi bazı ilginç yapılar inşa edilmiştir. Bu kilise ilk Roman heykelciliğinin ve belirgin özelliği girişte yer alan çan kulesi olan mimarlık biçiminin yaygınlık kazanmasında çok önemli bir rol oynamıştır.

"Roman" terimi itibari bir terimdir. XIX. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve coğrafi yaygınlık kazandığı "Romania"yla ve bir sonucu olduğu kabul edilen Roma sanatıyla ilgilidir büyük olasılıkla.

Karolenj sanatı ve Roman sanatının kesişme noktasında, Othon mimarlığı, Hıristiyanlık öncesi modellerine çok sadıktır. Genellikle tekbiçimli, çapraz sahınlı ve üstü çatıyla örtülmüş büyük kiliseler büyük pencerelerle aydınlatılır. Sahını yan taraflardan ayıran bölmeler almaşmalı biçimde düzenlenmiştir. Karolenj döneminde Othon kilisesi çift absid üslubunu benimsemiştir ve bu üslup kısa sürede Batı ya da *Westwerk* tipi bir yoğunluk kazanır (Köln'deki St. Pantaleon).

Hildesheim'da, Bernward tarafından inşa edilen ve Batı'ya özgü bütünlüğün görüldüğü St. Michael büyük ölçüde Doğu mimarlığı ve koroyeri üslubuyla bütünleşmiştir. 1010'dan sonra sahının uç kısımlarında galerili iki gerçek çapraz sahın açılır ve düzenli kesişme noktaları oluşturur bunlar.

İlk Roman sanatı sayesinde Kuzey İtalya'dan Katalanya'ya, Güney Galya'ya kadar çok karakteristik bir dinsel yapı tipi çoğalır. Yontulan taşlarla ve tuğla yapıların da etkisiyle bu yapılar düzenli bir biçimde ve daha ziyade küçük boyutlarda üretilirler: Bir ya da birden fazla sahın, bir ya da birden fazla yarı değirmi ve kimi zaman da çapraz sahın. Duvarlar çok kalındır, sağlam gereçler kullanılmıştır, dar pencere sayısı da fazla değildir. Bu yapıtlar beşik tonozludur; ana sahınlardaki tonozlar çıkıntılı ve yay biçiminde, yan sahınlardakiler ise köşelidir. Bazı absidlerin zeminleri yükseltilmiştir ve mahzene yer açılmıştır böylece.

XI. yüzyılın ilk yarısında cephe dekorasyonlarında özgün denemelere tanıkolunur (Saint-Genie-des-Fontaines, Saint-André-de-Sorède); aynı uygulamalara coğrafi açıdan uzak yerlerdeki sütun başlıklarında da rastlanır. Denemeler çok çeşitlidir: Aisne ya da Oise vadilerinde geometrik dekorlar, Saint-Remi de Reims yapay mermer başlıklarında insan figürleri, Dijon Saint-Bénigne sütun başlıkları; aynı uygulamalar Normandiya, Paris ya da Loire Vadisi'nde de görülür (Orléans, Saint-Benoît-sur-Loire).

XI. yüzyılın son çeyreğinde, yüzyılın sonuna doğru, Roman sanatı Batı Avrupa'da gelişmesini tamamlar. Kiliseler tamamen kubbeyle örtülür ve payandalarla desteklenir. Çok değerli heykellerle süslenir ve bu süs eşyaları daha çok kilisenin ve manastırın ana giriş kapısında yoğunlaşır. Roman üslubu kilise tipleri içinde en ünlüsü Saint-Jacques-de-Compostelle haç yollarıyla bağlantılı olanınıdır. Bu tip, bu kiliseyle ve Saint-Martin de Tours, Saint-Martial de Limoges, Saint-Foy de Conques ve Saint-Sernin de Toulouse'la ör-

neklenir. Bu tip kiliselerde üç ya da beş sahın vardır ve ortadaki sahın beşik ve yay biçiminde çıkıntılı tonozludur; yan sahınlardaki tonozlar ise köşelidir. Kemer ayakları binayı destekler ve bütün ağırlığını çeker. Ayrıca, oldukça geniş galeriler de destekler bu bütünü.

Gerçek mimari yaratıcılığa çok sıkı biçimde bağlı olan heykel, XVII. yüzyıl başından itibaren yapıları kaplar. Süslü sütun başlıkları ve efrizler anıtın içini ve dışını süslerler. Siparişçilerin ve roman sanatçıların cepheleri süslemek amacıyla seçtikleri sentetik ve düşsel özlü önemli temalar arasında, 1120'den sonra, Yuhanna'nın İsa'yla birlikte vahyi, canlılar ve yirmi dört İhtiyar (Moissac), İsa'nın dönüş vaadi olarak göğe yükselmesi (Cahors) ve Mahşer (Autun, Conques) görülür.

Manastır ise dinsel cemaate ayrılmıştır. 1100 yılına doğru Moissac'ta görülen dekorları işleviyle ilgilidir tabiatıyla: Eski ve Yeni Ahit'ten sahneler, hajiyografik ya da dindışı çevrimler, yırtıcı hayvanlarla güreşenlerin resimleri, çiçek dekorları, direk ya da sütunun yanında ayakta duran insanlar vb.

Roman çağı tezhipli yazmaları, Karolenj dönemi gösterişli yazmaları kadar parlak olmasalar da, çok önemlidirler. İmparatorluk doğrudan doğruya Karolenj geleneklerini miras almıştır. İngiltere'de Winchester ve Canterbury okulları kendilerini kabul ettirmişlerdir. Öteki bazı ünlü merkezler de değerli manüskriler üretmiştir: Fransa'da Saint-Martial de Limoges ve Cluny, Katalonya'da Ripoll ya da İtalya'da Roma. Anıt resmine yönelen büyük sanatçılar eğitimlerini bu *scriptoria*larda tamamlar. Binalardaki bu çok-

renkliliğin niteliğini gösteren ilginç bazı tanıklıklar vardır: Saint-Savin-sur-Gartempe ya da Berzé-la-Ville (Fransa), Sant'Angelo in Formis (Campania, İtalya), Reichenau (Almanya), S.-Ours d'Aosta ve Novarra (Kuzey İtalya), Tahull (Katalonya).

3. Gotik sanat. – Romantik yazarlar tarafından ortaya atılan "Gotik" sözcüğü XII. ve XIII. yüzyıllarda Fransa'nın kuzeyinde büyük bir gelişme gösteren bir üslubu tanımlar. Bununla birlikte, bazı eski anıtlar XIII. yüzyıl yapılarının karakteristiklerini sergiler. Gotik sanatın yararlanacağı kırık kemer ya da silmeli tonoz gibi teknik çözümler Roma yapılarında denenmiştir. Teknik gelişmeler ve mimarlık çalışmalarının standartlaşmasıyla toplumun zihniyeti ve ekonomik, siyasal ve dinsel güçler yönlendirici olmaya başlamıştır.

Citeaux tarikatı XII. yüzyıl bitmeden toplumun, özellikle de Cluny tarikatı mensuplarının lüks anlayışına karşı hızlı ve etkili bir biçimde karşı çıkma gerekliliği üstünde durur. Çalışma hayatında katı kurallar, sessizlik ve yoksulluk önerirler. Bu tarikat Batı'da (Fontenay, Poblet) çok hızlı ve çarpıcı biçimde geliştir.

1140'tan önce Saint-Denis'nin batı cephesindeki Gotik cümle kapısı tamamlanır. Heykel sütunlar (Chartres) Roman dönemi ışık şevlerine yerleştirilir: kişiler cephe mimarisiyle sütunlar aracılığıyla bütünleştirilir. Saint-Denis'de Rahip Suger'nin mimari başarısı Sens Katedrali çalışmalarını anında esinlerken Champagne ve Flandres arasında dört katlı yeni bir katedral tipi yaygınlaşır. Notre-Dame de Noyon da (1170-1180'e doğru) çok çarpıcı ve yuvarlak çapraz sahınıy-

la dikkat çeker. *Triforium*'un bulunduğu katta ikinci bir kat vardır. Bu şema aynen Soissons'da taklit edilmiştir. Noyon'da Norman modası bölmelerle daha hafif bir görünüm elde edilmiş ve daha güçlü bir ışıklandırma sağlanmıştır. Yan sahınlarla çevrili ve her iki ucundan doğuya doğru bir capellayla uzanan Laon Katedrali çapraz sahınında ana sahın gibi galeriler bulunur. Noyon Katedrali'nden daha ağır başlı ama daha ağır olan Laon Katedrali ilk dönem Gotik sanatının daha tipik bir yapısı olma özelliğini korur. Bu üslup doruğuna Paris'teki Notre-Dame'la ulaşmıştır. 1163'te Maurice de Sully'nin başladığı koro yeri 1180'e doğru, sahın ise 1200'lere doğru bitirilir. Ana sahına dört yan sahın eşlik eder; ana sahın koro yerinin çevresinden iki yolla uzanır. Bina çıkıntı yapmayan bir çapraz sahınla kesilmiştir.

1200 yıllarında, Batı'da, sanat alanında bir dönüm noktası oluşur. Bu dönüşüm mimarlıktan çok figüratif sanatlarla ilgilidir. Belirgin özelliği Antikçağ'a dönüştür (Nicolas de Verdun).

Chartres Katedrali, geçirdiği bir yangından sonra, 1194'te yeniden inşa edilir. Çalışmalar sahından başlar, sonra koro yeri ve çapraz sahına geçilir. Çalışmalar 1220'ye doğru tamamlanır ve kilise 1260'ta kutsanır. Sahın üç katlıdır ve farklı alternatifler geliştirilmiştir bu düzenlemede: kesintisiz bir *triforium* ve çok yüksekte açılmış büyük pencereler: Bu kilisenin planı çok gelişmiş bir plandır: üç sahın, yan sahınlı geniş bir çapraz sahın ve iki yan sahınlı koro yeri ve aydınlık capellalarıyla galeri.

Chartres Katedrali'nin mimari formülü Soissons ve özellikle Reims'te sürdürülmüştür. Plan bütünüyle dengelidir:

üç kanatlı çok uzun bir sahın, beş ışıklı ve capellalı bir yerden ulaşılan ve koro yeriyle birleşen, daha geniş bir çapraz sahın. Amiens'te inşaat işi 1220'de bütünüyle Piskopos Evrard de Fouilloy tarafından ele alınmıştır. Sahın, cephe, çapraz sahın ve koro yeri inşa edilmiş, capellalar ise yaklaşık 1247-1269 arasında inşa edilmiştir. Chartres formülünün karşıtı 1195'e doğru başlayan Bourges Katedrali'dir. Bir yeraltı mezarıyla donatılmış olan bu katedralde çifte yan sahın bulunur ve bunlar çapraz sahın olmaksızın çifte yolla birbirinden ayrı capellalara ulaşır. Tonozlar altı parçalıdır ve sıralı direkler ya da sütunlarla desteklenmiştir. Üç katta *triforium* yüksek pencerelerin yerini almıştır.

Meryem kültünün gelişmesi, Senlis'teki (1170'e doğru) gibi Meryem'e adanan cümle kapılarla Gotik ikonografinin temel özelliklerinden birini destekler. Kuzey ülkelerinde vitraykiliselerde duvar resminin yerini almıştır. Roman döneminde ifade edilen eğilimlerkendilerini gösterir. Yerel üsluplar gelişir ve eğilimler çeşitlenir. XIII. yüzyılda, Chartres'da, Charlemagne vitraylı pencereleriyle klasik denen bir üslup ortaya çıkar. Yüzyılın ortalarına doğru Paris'teki Saint-Chapelle daha güçlü, esnek ve yumuşak bir üslup sunar bize. Vitray, tüm XIII. yüzyıl boyunca kırmızı, lacivert renkleri ve bol miktarda altınıyla minyatürü etkilemiştir. Yüzyılın ortalarına doğru üslup çizgiselleşir ve kitap ressamları geleneksel zorlamalardan kurtarırlar kendilerini.

XIV. yüzyılın dönemecinde, Gotik katedral inşaatında iki eğilim hissettirir kendini. Birincisi eski deneyimlerin sürekliliği içinde yer alır ve Jean Deschamps'ın yapıtları ve Clermond-Ferrand, Rodez ve Narbonne katedralleriyle ör-

neklenir. İkinci eğilim bir iç mekânsal birlik arayışı içindedir ve bu arayışa pencerelerin genişletilmesiyle binanın bol ışık almaya başlaması katkıda bulunur. Parlak bir sanat içindeki hafif mimarlıktır bu (Metz, Strazburg, Troyes). İngiltere'de süslü üslup (Exeter, York, Ely) çok kapalı bir heykel dekoruyla damarları artırır. Güney Fransa (Jacobins de Toulouse), İspanya (Burgos, Leon) ve İtalya farklı yollar izler. Floransa'da Santa Maria Novella ve Santa Cruce kiliseleri ve katedral Hıristiyanlık öncesi mirasın Gotik yeniliklere uyarlandığını gösterir.

XIV. yüzyılda, heykel, Meryem'den çocuk İsa'ya kadar bol üretimiyle öne geçer: bu heykeller de kaymaktaşından ya da taştandır ve mihrabın dayandığı süslü oymalı arkalıklar tüm Avrupa'da dolaşır. Kuyumculuk gelişir (Jeanne d'Evreux'nün Saint-Denis'ye armağan ettiği ve Louvre'da bulunan Meryem). Binaların içinde renkli oymalar vardır (süslü oymalı arkalıklar, köprü biçiminde minberler, koro yeri korkulukları). Heykelciler arasında André Beauneveu ölü V. Charles heykelindeki gerçekçi portresiyle yenilikçi bir sanatçı olarak dikkat çeker. XIV. yüzyılda saray sanatçılarının sayısı artar ve özel sipariş ürünlerinde de (Rieux Capellası, Toulouse) artış görülür. Başka bazı heykellerin de anıt niteliğinde yapıtlar olduğu söylenebilir (Amiens Sütunu, Louvre Müzesi'ndeki V. Charles ve Jean de Bourbon heykelleri). İspanya da XIV. yüzyıl Fransası'yla ilişkilerinden yararlanmaya devam eder; ülkenin doğu bölgelerinde İtalyan etkisi de görülür. Burgos ve Leon örnekleri dışında bu ilişkiler ayırıcı üslubun gelişmesini ve Fransız modellerinden yapılan uyarlamaları da gösterir (Pamplona Katedrali'nin

toplantı salonu). İtalya'da XIII. yüzyılın büyük sanatçılarının yapıtları XIV. yüzyılın ilk yarısındaki heykel üretimini etkiler. Nicola Pisano, Pisa ve Siena tahtlarında Antikite'nin bütün gücünü gösterir. Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio ve Tino di Camaino, Andrea Pisano (Floransa vaftiz yerinin kapıları) ve Andrea Orcagana'yla (San Michele altın dolabı) birlikte Toscana Gotik sanatının temsilcileridir. Resim Padova ve Assisi'de Giotto'nun yapıtlarının etkisi altındadır. Zaman zaman heykellere yakın olan anıtsallık, işlemelerin kalitesi ve son derece karakteristik üslubu Giotto'ya sanat tarihinde özel bir yer verir. XIII. ve XIV. yüzyıllarda Assisili Aziz Francesco şantiyesi, en büyük İtalyan ressamlarının geçtiği resim konservatuarı: Giunta Pisano, Cimabue, Torriti, Rusuti, Cavallini ve Giotto; Giotto XIV. yüzyıl başında Padova'da çalışmıştır. Öte yandan, Siena'daki Duccio Katedrali'nde görkemli bir süslü oyma arkalık gerçekleştirmiştir. Duccio çevresinde Simone Martini ve Lorenzetti kardeşler, Pietro (1305-1545) ve Ambrogio (1319-1347) vardır; Ambrogio Palazzo Pubblico'nun İyi ve Kötü yönetim freskleri yapmıştır. Papaların Avignon'a yerleşmesi sanatçıları oraya çeker. Simone Martini de 1344'te orada ölmüştür.

Gotik sanatın son dönemi ışınlı ya da alevli Gotik olarak bilinir. Sanat siparişlerine mesenlik egemendir ve sanatçıların kişilikleri gitgide bu özellikler altında tanınmaya başlamıştır. Üslup birliği bu sanatçıların seyahatleriyle oluşur: Paris'ten Avignon'a, Prag'a, Köln'e ya da Milano'ya. Dijon büyük bir sanat üretim merkezi olur.

Mimarlığın belirgin özelliği planların çeşitlenmesi ve karmaşıklaşmasıdır: iç hacimlerin birleştirilmesi, tonoz-

lardaki çeşitli damarların çoğalması. Direkler sadeleşir ve binaların dış kısımları hem çok gösterişli hem de çok yüklü (çıkıntıları ve yükseklikleriyle) bir hale gelir. İngiltere'de dikdörtgen adı verilen özel bir üslup gelişir (Gloucester, Cambridge). Bu mimarinin yanında, ayrıca, siparişçilere hizmet veren bir heykelcilik vardır ve sanatçılar Paris'i terk ederek Bourges'da Jean de Berry'nin sarayına ya da Dijon'da Gözüpek Philippe'in sarayına giderler. Bourges'da André Beauneveu ve Jean de Cambrai dikkat çeker. Bourgogne'da Ortaçağ sonu heykelciliği Champmol Manastırı ve Claus Sluter'le dikkat çeker. Burgonya heykelciliğinin en önemli yapıtı yeni bir üslubun görüldüğü, görkemli Barok bir yapıt olan Musa'nın Kuyusu'dur. Claus Sluter'den sonraki sanatçılar arasında Claus de Werwe, Jean de la Huerta ve Antoine le Moiturier sayılabilir. İkonografik düzlemde tercih edilen temalar arasında acı çeken İsa, Meryem, çarmıhtan indirme ve mezara koyma sayılabilir. Fransız Gotik heykelciliği Michel Colombe'un kişiliğinde Rönesans'ın kapısını aralar.

Resim alanında özellikle yüksek düzeyde kişilerin özel bir ilgi gösterdikleri yazmalar ya da tezhipli dua kitaplarından söz etmek gerekir: *Très riches Heures du duc de Berry*, *Heures de Rohan.* Kuzeyde Jean Van Eyck (1390-1441) uluslararası Gotik üslubun lüksüyle çelişen bir gerçekçilik empoze eder. Ayrıntı zevki, perspektif ve ışık araştırmaları kromatik zenginlik izlenimini belirginleştirir. Bu gelenek Van der Weyden (1400-1464), D. Bouts ve H. Memling tarafından sürdürülmüştür. Bu Flaman zevki Fransa'da ve güneyde yaygınlık kazanır (Nicolas Froment). XV. yüzyılın ikinci yarısında Katalanya uluslararası Gotik deneylerden kopar (J. Hu-

guet). Fransa'da da Jean Fouquet'yle aynı eğilim görülür. Hem XV. yüzyılda hem XX. yüzyılda büyük başarı kazanmış ressamlardan biri Lippi ve Botticelli'nin çağdaşı Hieronymus Bosch'tur (1450-1516). Onun tablolarının dinsel içeriği içinde yaşadığı toplumun bir yansımasıdır, resmettiği ucubeler (*Zevkler Bahçesi*, *Kâhinlerin İbadeti*, *Ot Arabası*) çağdaş İtalyan Rönesans biçimlerinin karşısında yer alır.

IV. – Batılı olmayan sanatlar

1. Bizans sanatı. – Roma İmparatorluğu döneminin sonundan ve özellikle XIV. yüzyıldan başlayarak Akdeniz'in doğu bölgelerinin önem kazanması, Constantinus döneminde Konstantinopolis'in yaratılmasıyla somutlaşır. Bununla birlikte, Bizans, VI. yüzyılda, Iustinianus'la birlikte önemli anıtlar bırakan görkemli bir imparatorluk olmuştur. Iustinianus imparatorluğunun batı merkezi Ravenna'da mimari biçimlerin gelişmesi, V. ve VI. yüzyıllarda da figüratif mozaik sanatının gelişmesi izlenebilir. Yüzyılın ortalarına doğru Galla Placidia Mozolesi, ardından Theodorich'in 475'ten sonra bu kente yerleşmesiyle İtalya Ostrogotları sarayı, San Apollinaire Nuovo Kilisesi'nin ve Ariusçuların vaftiz yerinin dekorları geç Roma dönemi anıtlarının sürekliliğini gösterir. IV. yüzyılın ilk çeyreğinin sonunda San Apollinaire-in-Classe ve San Vitale bazilikaları Iustinianus dönemi sanatının Batı versiyonlarını sunarlar. Bu dönemin bu bağlamda en çarpıcı örneği İstanbul'daki Ayasofya'dır; bu yapı tek kat içindeki galerileri ve muhteşem kubbeleriyle dikkat çeker;

burada, ayrıca, küçük Aya Sergios ve Bakkhos kilisesi bulunur. Figüratif resimlerin yasaklanmasıyla dikkat çeken ve kutsal resimlere tapmanın yasaklandığı dönemden sonra Makedonya hanedanı (867-1056) sanatsal etkinlikleri tekrar canlandırır. Bu dönemde figüratif üretim özellikle İstanbul'da (Fenari İsa Camii), Yunanistan'da (Selanik'teki Ayasofya mozaikleri, Phokis'te Aziz Luka Manastırı 'katolikhon'u, Sakız'da Nea Moni), Kiev'de (Ayasofya) ve Kapadokya'da (Göreme kaya kiliseleri) yoğunlaşmıştır. Makedonya Rönesansı ve Paleologos Rönesansı arasında (XI-XIII. yüzyıllar) Bizans sanatı Ortaçağ'a özgü özel bir anlatım biçimi arayışı içine girer. Atina yakınlarındaki Daphni Manastır Kilisesi'nin mozaikleri, öneklerine Kurbinovo Sv. Gorgi'de rastlanan (1191) maniyerizme doğru açılımın bir işaretidir. İkisi arasında, imparatorluğun katı çizgilerinin dışında, Norman Sicilya'sının Bizans zenginliklerinden (Palermo, Cefalu, Monreale) ve de Venedik'teki San Marco'nun zenginliklerinden söz edilebilir. XIII. yüzyıldan başlayarak ve imparatorluğun çöküşüne (1453) kadar yakın Ortaçağ Bizans sanatı her bölgede farklı biçimde gelişmiştir. Bu bağlamda, İstanbul'daki Kariye ve Fethiye camilerinde, Güney Yunanistan'daki Mistra'da, Rusya'daki Novgorod'da ya da Sırbistan'da görülen dönüşümler ilginçtir. Bizans sanatında yararcı olmayan sanatlar ve ikonalar (ağaç panolara yapılan dinsel içerikli resimler) dikkate değer yapıtlardır.

2. İslam sanatı. – İS VII. yüzyılda muazzam bir imparatorluk doğar ve bu imparatorluğun uygarlık ve kültürü kısa sürede kendini gösterir. Mekke'den ve Medine'den İslam

çağını başlatan Hz. Muhammed bu yeni dini Arap Yarımadası sınırlarının dışına taşır. İslam tarihi olaylara ve coğrafi bölgelere göre birçok bölüm halinde incelenebilir. 660'tan başlayarak Emevi Hanedanı bütün imparatorluğa egemen olur. Emevilerden sonra Abbasiler gelir, daha sonra ise X. yüzyılda Fatımiler Mısır ve Suriye'yi fethederler. XI. yüzyılın ortasına doğru Selçuklular Anadolu'ya girer. Onların gücünün yerini kısmen İslamlaşmış olan Hindistan'a kadar dalga dalga akan Moğollar'ın gücü alır. Büyük Müslüman imparatorlukların sonuncusu, tarihi yüzyılımıza kadar uzanan Osmanlı Devleti'dir. Batı'da İslam İber Yarımadası'nın güneyinde, 1492'de Granada'nın alınmasına kadar hüküm sürmüştür. İslam sanatı çok uzun bir tarih aracılığıyla kendine özgü unsurları barındırır içinde ve bunlar yüzyıllar boyunca sürdürülmüştür. Dinsel ve siyasal bir olgu olarak İber Yarımadası'ndan Çin'e kadar uzanan İslam sanatı üniter değildir çünkü her bölgenin sanatsal geleneklerini özümsemiştir. Renk kullanımı söz konusu olunca, dekor saraylarda, saray hamamlarında ve tezhiplerde figüratif, camilerdeyse özellikle geometrik, bitki dünyasına özgü ya da yazıtsaldır; ışık kullanımı açısından çok önemli eserler yaratılmıştır. Kentlerde banyolar, medreseler, Kuran okulları ve çarşılar ve kentler dışında kervansaraylar en karakteristik binalar arasında yer alır. Güç ifadesi mimarlık örnekleri İslam sanatının başlangıç dönemindeki tahkimli şatolar (Ürdün), özellikle Türkler'e ait köşklerdir. Şam, İstanbul, Granada ya da Hindistan'daki eserler son derece prestijli eserlerdir. Bu eserlerin tipolojisi başlangıç döneminde belirlenmiştir (Şam, Kurtuba, Kayrevan): tip planda kapılarla çevrili bir

giriş avlusu bulunur; bu avlu bir ibadet yerine kadar uzanır ve bu ibadet yerinde kıbleyi, yani Mekke, Kâbe yönünü gösteren mihrap bulunur. Cami, mimari gelişimi yüzyıllar boyunca gelişen minaresi sayesinde kendini gösterir kentte. Mezarların ve anıt kabirlerin mimarisi çok önemlidir çünkü Kuran cenazenin gömülmesiyle ilgili önemli kurallar koymuştur (Kahire'de Kalavun medrese, türbe ve camisi, Semerkand'da Timur'un mezarı, Delhi'de Humayunlar mezarı, Agra'da Tac Mahal vb.). Kara Afrika'da da özel bir İslam sanatı gelişmiştir.

3. Doğu Asya sanatı. – Sanat tarihinin birçok uzmanlık alanının yer aldığı sınırsız bir alanda tüm Orta ve Doğu Asya uygarlıklarını burada anmak mümkün değildir. Dolayısıyla, belli başlı üç sanat geleneğiyle, Hindistan, Çin ve Japonya'nın sanat geleneklerine şöyle kabataslak bakmakla yetineceğiz. Hint sanatında mutlak bir birlik yoktur ama biçimlerle ve özel bir üslupla yansıyan toplumun ve kültürün çok önemli karakteristiklerine denk düşer. Beş büyük tip söz konusudur bu bağlamda: oluşma (İÖ 2700-1500), yerli gelişme (İÖ II. yüzyıl-İS XIII. yüzyıl), İslami dönem (XIII.-XVI.yüzyıllar), Moğol dönemi (XVI.-XVIII. yüzyıllar), sömürge ve bağımsızlık dönemleri (XIX.-XX. yüzyıllar). Dinsellik, felsefenin bağımlılığı, özel estetik normlarının varlığı ve sembolizm ve astrolojinin ikonografide oynadığı roller belli başlı unsurlardır bu bağlamda. Mezopotamya uygarlığıyla ilişkiler döneminden sonra ve Helenik etkiyle (İÖ IV. yüzyıl) Hindistan Gandhara, Mathura ve Amaravati üsluplarını geliştirir. İnşa edilen anıtlar, yani stupalar

Budacılıktan uyarlanmıştır. Bu dönemde sanat Ganj bölgesinde ve İndus'un güneyinde (Sançi, Mathura) yoğunlamıştır. Gupta dönemi (IV.-V. yüzyıllar) son derece erotik bir heykelcilik ve kaya mimarisini süsleyen duvar resimleriyle (Ajanta) bir olgunluk ve anıtsallık dönemidir. Daha sonra, Ellora ve Elephanta kaya sitleri, Sançi XVII Tapınağı ve başka birtakım anıtlarla kadın figürlerini ön plana çıkaran heykelin rolü artar. XI. yüzyıldan başlayarak Hint sanatındaki bölünme bölgesel tiplerin gelişmesiyle hızlanır. İslam mimarlığının gelişmesi sonucu piramit çatının yerini kubbe alır. Nihayet, Hint sanatıyla ilişkili olarak, Seylan, Afganistan, Güneydoğu Asya (Java, Borobodur, Angkor, Çapma, Siyam, Birmanya) ve Himalaya (Nepal, Tibet) olgularını da incelemek gerekir.

Çin sanatı çok geniş bir döneme yayılır ve bu dönemin en eski evreleri Anyang kazıları ve ilk Şang dönemi üsluplarıyla (hayvan üslubunun yaygınlaşmasına ve süs ve takı zevkine katkıda bulunan hayvan biçimli vazolar) tanınır. İÖ I. binin ortalarına doğru savaşan krallıklar dönemi Konfüçyüs dönemidir ve heykel ortaya çıkar bu dönemde (Cleveland kapısı). Aynalar çok güçlü biçim yayma araçlarıdır. Avrupa-Asya hayvan figürleri sanatıyla ilişkiler sonucu insanfigürü ortaya çıkar. Han dönemi (İÖ III. yüzyıl-İS III. yüzyıl) Batı'yla ilişkileri hızlandırır: vazolar, küçük bronzlar, küçük kil figürler, işlenmiş taşlar, aynalar ve lake sanatı son derece dekoratiftir. İS IV-VI. yüzyıllar arasında, Wei ve Suei dönemlerinde Buda sanatı Çin'e girer ve Tang döneminde (618-907) Orta Asya'nın fethi özellikle seramik ve ayna dekorlarında İran sanatı etkisini açmıştır. Mezar,

anıt kabir sanatının belirgin özelliği Taizong atları ve Kao-Tsong mezar heykelleridir. Buda mimarlığının yaygınlaşmasıyla köşkler ve gözetleme kuleleri, Çin pagoda stupaları uyarlamaları (Song-çan, Çang'an) artmıştır. Song ve Yuan dönemleri (X.-XIV. yüzyıllar) Taoculuğun gelişmesinin kanıtlarıdır ve bu dönemde resim hem seramik hem heykel alanında ve özellikle de resimli rulolarda çok önemli bir yer tutmaya başlar. Yeni teknikleri benimseyen Çin resim geleneğinin Ming (1368-1644) ve King (1644-1912) dönemlerinde özerk bir öyküsü vardır.

Çin uygarlığı, İS VI. yüzyıl sonundan başlayarak, Asuka ve Hakuho (Horyuji Tapınağı) dönemlerinde Japon sanatını etkiler. Çin'le ilişkiler Buda heykellerinin (Todaiji, Kofukuji) benimsenmesi sonucunu getirir. Manastır dünyası Heian döneminin (794-1185) başından itibaren Çin'le kopuş ve grafik sanatı olarak yazının değer kazanmasına denk düşen (IX. yüzyıl) Japon özgünlüğü araştırmalarına katkıda bulunur. Fujivara döneminin (844-1185) çok gelişmiş uygarlığı içinde Buda tipi ve altın yaprak kakmalı kutsal resim anlayışı kök salar. Kamakuradöneminin (1185-1333) belirgin özelliği popüler konulu ve Buda efsaneleriyle dolu kitap illüstrasyonları (*Heiji monogatori*) heykeltıraş Unkei ve okulunun yapıtlarıdır. Muromaşi ve Azuşi-Momoyama (XIV.-XVI. yüzyıl) dönemlerinde Zen düşüncesi atılım yapar ve ressam Seshu ve ressam Sesson ve de Kano resim okulu aracılığıyla çinimürekkepli Çin resminin etkisi görülmeye başlar. Mimarlık alanında Zen tapınakları, imparatorların villaları, Nikko anıt kabirleri, çay töreni köşkleri ve bahçeler dikkat çeker. XVII.ve XVIII. yüzyıllarda estamp tar-

tışmaları ve resim atölyelerinin gelişimine tanık olunur. Daha sonra, dış ülkelerle ilişkiler, eserleri Batı sanatı için bir etki kaynağı olan oymabaskı ustalarını tanıtır (Hokusai, Hiroşige).

4. Amerika, Afrika ve Okyanusya kıtaları sanatı. – Dünyanın üç kıtasının sanatını ve yüzlerce yıllık uygarlığı birkaç satırda anlatmak anlamsız bir iş ama ince bir kitap hazırlandığı gerekçesiyle bu sanattan ve uygarlıktan söz etmemek de daha vahim bir yanlış olurdu.

Kolomb öncesi Amerika bu uygun terim altında çok sayıda uygarlık ve kültürü barındırır. Meksika'da ve Orta Amerika'da Mayalar'ın çok gelişmiş bir mimarlıkları ve şehircilikleri vardır: piramitler, tapınaklar ve hiyerarşize olmuş siteler uygarlığı içinde örgütlenen saraylar (Uaxactun, Tikal, Piedras Negras, Palenque). Hiyeroglif yazılarının dekoratif değeri çok yüksektir: kodeksler muhafaza edilmiştir. Orta Meksika'da, Aztekler'in başkenti Tenochtitlán'dır. Çok gelişmiş sanatları pikto-ideografik yazılarının zenginliğiyle aynı düzeydedir. Kentler içinde Teotihuacán, Cholula, Monte Albán ya da Mitla, tepesinde tapınak bulunan büyük piramitlerin mimarisini ve dikdörtgen planlı yapıların varlığını çok güzel özetler. Aztek uygarlığının belirgin özelliklerinden biri de anıtsal heykeltıraşlığın gerçekçiliği ve mimarlığa çok sıkı biçimde bağlılığıdır: değerli metallerle çalışma, renkli taş kakmalı masklar ve kodeksler. Güney Amerika'da Kolombiya ya da Ekvador And uygarlıkları, genellikle, sanatı şehirciliğinin ihtişamı ve görkemiyle (Machupichu) hayret uyandıran Peru İnkalarının ışıltısının (XVI. yüzyılın ortası-1533)

gölgesinde kalmıştır. Ayrıca, Amerika kıtasının sömürge ve sömürge sonrası dönemlerindeki Batı uygarlığından ve özellikle de İspanyol özelliklerinin yaygınlaşmasından söz etmek gerekir.

Afrika sanatının incelenmesi hem etnolojiye hem sanat tarihine bağlıdır ve bu sanat modern Batı sanatını çok büyük ölçüde esinlemiştir. Bu konuyla ilgili bilgilerimiz bölük pörçüktür henüz ve özellikle heykelcilik alanında gelişmiştir. Bu heykeller doğrudan doğruya gündelik ve dinsel yaşamın ritlerine bağlıdır. Heykelcilik dışında, çoğu zaman geçici olan mimarlık ve mimari dekor konusunda fazla bir şey bilemiyoruz. Plastik etkinlikler betimleyici heykelle sınırlı değildir, aynı zamanda beden resmi ve savaş aletleri üretimi alanına kadar uzanırlar. Yaratıcı büyük halklar arasında Yukarı ve Orta Nijer (Mali) Dogonlar'ı vardır: Bambara heykelciliğini andıran insan heykelleri ve masklar; bu bölgede örmecilik sanatsal üretimin önemli bir unsurudur. Üç Volta bölgesinde hayvancılıkla uğraşan köylüler, Lobiler, doğrudan doğruya büyücülüğe bağlı heykeller üretirler; Bwa'lar ve Bobo'lar Do kültü için geometrik dekorlu ağaç ya da yaprak masklar kullanırlar. Gine kıyısında çok-renkli heykele meraklı halklar yaşar. Fildişi Sahili'nin kuzeyinde Senufolar heykel üretimiyle tanınır; bu heykellerde özellikle başında sepet taşıyan kadın, oturmuş kadın ve atlı teması işlenmiştir. Akan halkları altın ticaretiyle uğraşmışlardır ve eriyen balmumu içinde mücevher üretirler. Eski Dahomey'de soyluluk alametleri, dinsel objeler ve heykeller ve oyma tahtlar belli başlı ürünlerdir. Nijerya ve Benin bölgesinde bronz işçiliği önemlidir. Afrika kıtasında sanat üreten birçok halk

yaşar ve bunların tekniklerinin gelişmesine tanıklık eden stillerinin özellikleri çok farklıdır; esasen işlevsel objeler olan bu ürünlerde tercihen ağaç kullanılır. Aynı veriler gündelik eşyalardan, ritüel, büyülü ya da dinsel objelerden oluşan Okyanusya kıtası sanatına da uygulanabilir.

V. – Rönesans, Barok ve Klasisizm

Sanat, Batı Rönesansı döneminde öteki entelektüel etkinliklere göre çok büyük bir prestij kazanmıştır. Sanatçı ve çalışmaları çok revaçtadır ve sanatlara egemen olan, kralların mesenliğidir. Eskiye dönüş antikyapıların mimari modelleri aracılığıyla Latin ve Helen özelliklerine dönüş sonucunu getirir. Rönesans sadece İtalya'ya özgü bir olgu değildir, tüm hümanist Avrupa'yı ilgilendirir. Floransa'da XV. yüzyılda (Quattrocento) Cosimo Medici ve Lorenzino Medici kenti yeni bir Atina (edebiyat ve sanat) haline getirirler. Masaccio, Donatello ve Brunelleschi Rönesans'ın öncüleridir.

Floransalı mimarlar XV. yüzyılın başında Antik dünyada geliştirilmiş mimari biçimleri benimsemişlerdir. Brunelleschi (1377-1446) Floransa Santa Maria del Fiore Katedrali'nin üstünü Roma Pantheonu esinli muhteşem bir kubbeyle örtmüştür; San Lorenzo ve San Spirito kiliseleri ise antik bazilika biçimlerini korur. Michelozzo dengeli Floransa sarayı tipinin yaratıcısıdır (Medici-Riccardi). Bu hareket tümüyle Alberti (1404-1472) teorilerinin çevresinde gelişir. Ghiberti'nin Floransa vaftiz yeri kapıları İtalyan Rönesansı

heykelinin ilk büyük yapıtlarından biridir. Uyum ve dramatik azamet, XV. yüzyılın ilk yarısında Donatello'nun yapıtlarının da belirgin özellikleridir. Bu heykelcinin dehasına ne Lucca della Robbia ne de Andrea Verrocchio erişebilmiştir. Perspektif araştırmalarıyla Fra Angelico'nun ve Filippo Lippi'nin resmi, perspektif araştırmalarıyla Paolo Uccello, Masolino, Gozzoli, Ghirlandaio'ya karşı belki de ilk Rönesans ressamı olan Masaccio ve özellikle de Botticelli (1444-1510) Toscana 'Quattrocento'sunun zaferini belirtirler. Leonardo da Vinci (1452-1519) özel bir yere sahiptir belki.

Floransa dışında, tüm İtalya bir yaratma ateşi içinde titrer. Venedik'te Giovanni Bellini ve Carpaccio, Padova'da Andrea Mantegna, Umbria'da Signorelli, Perugino ve özellikle Piero della Francesca Rönesans'ın doruğunun işaret noktalarıdır. Bu özellikler XVI. yüzyıl (Cinquecento) Roma'sında papalar II. Iulius (1503-1513) ve Medici ailesine mensup olan ve büyük Roma Rönesansı'na destek olan X. Leo (1513-1531) döneminde somutlaşır. Bramante'nin, inşaatına 1506'da başlanan Vatikan San Pietro Bazilikası antik anıtların yapısının Rönesans mimarlarına verdiği tüm esini gösterir. Küçük San Pietro in Montorio Tapınağı bu Antikite incelemesinin bir örneğini oluşturur. Michelangelo, gücünü, 1546'dan itibaren, Floransa Lorenzo Kütüphanesi'ni yaptıktan ve Roma'da Capitolino Meydanı'nın ve Farnese Sarayı'nın planını çizdikten sonra, San Pietro'da göstermiştir. İtalya'nın kuzeyinde Palladio'nun yapıtları (Vicence Olimpik Tiyatrosu) parlar; bu yapıtlar, Vignole'ninkilerle birlikte, Avrupa'da mimarlığın yayılmasına katkıda bulunacaktır.

XVI. yüzyıl İtalyan resmini dört büyük figür etkilemiştir: Raffaello, Michelangelo, Giorgione ve Tiziano. İlk ikisi özellikle Roma'da çalışmıştır: Raffaello'nun yapıtları arasında Vatikan'daki "Loggia" ve muhteşem Madonna dizisi sayılabilir; Michelangelo'nun en önemli yapıtları arasında ise Sistina Şapeli'nin freskleri vardır; Giorgione ve Tiziano, Veronese ve Tintoretto'nun sürdürdüğü bir Venedik üslubu yaratmışlardır.

Rönesans az ya da çok İtalya'dan esinlenmiş birçok modalite tanımıştır: Fransız şato-saraylarının mimarisi (Chambord, Azay-le-Rideau, Saint-Germain, Fontainebleau), Kuzey'in büyük ustalarının resmi: Dürer (1471-1528), Cranach ve Küçük Holbein'ın portreleri.

Rönesans'ın sonunda çok ince ve çalkantılı bir sanat hareketi görülür: maniyerizm. XVI. yüzyılın ortasına doğru, Michelangelo ve Corregio'dan esinlenen ressamlar birinci Barok kuşağı oluşturmuşlardır. Heykel alanında bu sanat dönemi Jean de Bologne ve Benvenuto Cellini tarafından temsil edilmiştir. Vasari ise 1550'de İtalyan sanatçıların *Yaşamlar*'ını yayımlamıştır.

XVII. yüzyılda düzensizlik, fantezi ve aşırı süslemenin egemen olduğu ve Barok adı verilen bir sanat dönemi gelişir. Reformdan sonra Karşı-Reform hareketi gelişir ve bu hareketin sanatsal anlatımı Barok olur. Barok üslup 1585'te V. Sixtus tarafından gerçekleştirilen Roma kent planında somutlaşmıştır; ama Barok gerçek anlamda Bernini, Pietro da Cortona ve Borromini ile 1630'a doğru Roma'da gerçekleşir: Bernini'nin en önemli eseri San Pietro Meydanı'nın oval sütunudur. Roma'daki Gesù Kilisesi (1577) yeni mekân ve dekorasyon anlayışlarına tanıklık eder.

Avrupa'da Barok'un gelişmesi resim alanında büyük bir çeşitlilik gösterir. Carraci'lerin ve Caravaggio'nun yapıtlarına İspanyol, Flaman ya da Fransız ressamların resimleri eklenir: El Greco, Zurbarán, Velázquez, Rubens, Rembrandt, Vermeer, Vouet, La Tour ve Le Nain.

Caravaggio'nun eserlerinde maniyerizm karşısında yeni tavrın tüm yaratıcı dinamiği bulunur: çok güçlü bir yan ışıklandırma sayesinde dramatik etkiyi yoğunlaştıran gölge-ışık oyunları bu yapıtlara kısa sürede bir tür Avrupa Caravaggioculuğunda yansıyan bir boyut kazandırır (La Tour, Rembrandt, Ribera).

Eğitimini XVII. yüzyıl başında İtalya'da tamamlayan ve Venedikli ressamlardan ve Carraci'lerden esinlenmiş bir Flaman okulunun yaratıcısı olan Rubens (1577-1640) ışıklarını Anvers'ten tüm Avrupa'ya gönderen gelmiş geçmiş en büyük ressamdır. Greco'nun intimist ve sıkıntılı resminin tersine, Rubens, yaşamı tüm coşkusuyla yansıtır ve rengi çok zengin ve çarpıcı biçimde kullanır, biçimleri ise büyük zıtlıklar gösterir. Jordaens gibi Rubens'e yakın olan Van Dyck aristokratik portreler yapmıştır. Frans Hals burjuvaziyi gerçekçi bir tavırla resmeder. Rembrandt (1606-1669) Amsterdam'ı Hollanda'nın büyük sanat merkezi haline getirir. Akan ve yayılan bir ışığın ressamıdır, köy ve kent yaşamından örnekler sunan bir resmin gelişmesine katkıda bulunmuş, korporatist portreler ve manzaralar yapmıştır. Ünlü bir özel sanatçı grubunun yarattığı bir okul içinde Ruysdael ve özellikle Delft'li Vermeer önemlidir.

Barok ve klasisizm karşıtlaşan ve birbirlerini tamamlayan iki kavramdır. Wölfflin'in 1915'lerde tarihin ve sanatın

temel ilkeleri gibi gördüğü iki sanat kutbu. İspanya'da Barok sanat mimar Churriguera'yla büyük bir süsleme zenginliğine ve Yunan-Roma stillerinin yorumlanmasında büyük bir özgürlüğe ulaşır. Eğri ve kırık çizgilerin sıkça kullanılması, mimarlık, heykel ve resmin bir araya getirilmesi eğilimini gösterir. Resim alanında İspanya El Greco (*Orgaz Kontunun Toprağa Verilişi*), Caravaggioculuğu tanıtan Valencialı Ribera, dinselliğin ressamı Zurbarán, Meryem ve çocuk İsa ressamı Murillo ve yaşadığı döneme acıyla ve dâhice bakan Velázquez (1599-1660) [*Aynalı Venüs, Las Meninas*] gibi sanatçılar çıkarmıştır.

Mimarlık ve resmi sıkı biçimde birbirine bağlayan ve en popüler eserleri arasında Güney Almanya kiliseleri bulunan bu Barok üslubun karşısında XIV. Louis saltanatının Fransız klasisizmi (mimar Mansart ve ressam Le Brun) bulunur. Klasik mimarlığın rasyonelleşmesi ve basitleşmesi Paris'te Mansart'ın Val-de-Grâce Kilisesi ve Claude Perrault'nun Louvre sıra sütunlarının cephelerinde bulunur. Bununla birlikte, krallığın en önemli mimari eseri Le Vau, J. Hardouin-Mansart projelerine göre yapılan Versailles Sarayı (1668-1690) ve Le Nôtre'un bahçeleridir. Mutlak monarşinin büyük anıtı Versailles o dönemde tüm Avrupa kralları için bir mimarlık modelidir: Napoli Bourbonlar'ı için Caserte, Aranjuez, İspanya Bourbonlar'ı için La Granja ve Madrid, Rusya çarları için Petersburg ve Schönnbrunn İmparatorluk Şatosu. Versailles'dan sonra Barok formüller Paris Invalides Kilisesi'nde çekinceyle kullanılır.

Barok'a güçlü bir direnişi temsil eden bu resmi sanatın düzen ve hiyerarşisi heykel ve resimde de görülür. Simon

Vouet, Charles Le Brun ya da Girardon'un eserleri tanıklık ederler bu bağlamda. Büyük ustaların organize eğilimlerinin dışında bireysel planda parlayan sanatçılar vardır: ideal klasik manzaranın yaratıcısı Claude Lorrain ya da kompozisyon ve ikonografi ilkelerini yenileyen ve XIX. yüzyıla kadar referans işlevi gören Nicolas Poussin (1594-1665). Caravaggio'nun Georges de la Tour ve Le Nain kardeşler üstündeki etkisinden söz ettik. Bunlara 1674'te ölen ve saray ressamlığının dışında döneminin manevi sorunlarıyla ilgilenmiş olan Philippe de Champaigne'in yapıtlarını eklemek gerekir.

XVIII. yüzyıl sanatında iki eğilim görülür: rokoko ve neoklasisizm. Rokay naipliğin ve XV. Louis döneminin süsleme stilidir. Mimarlık alanında konutların hatları ve düzenlenmeleri eski dönemin normlarını sürdürür ama yenilik iç mekânların dekoratif zenginliğinde yatar. Rokokonun mimarlıktan çok dekoratif sanatlara bağlı bir üslup gibi görülmesinin nedeni budur. İç mekânların birçok bölüme ayrılması özellikle renkli ve yaldızlı ahşap kısımlarda etki unsurlarının ve ayrıntıların artması olanağını sağlamıştır. Bu salon sanatı dekor ve mobilya unsurlarını ön plana çıkarır: Goblen duvar halıları, Sèvres porselenleri vb.

XVIII. yüzyılın ilk yarısının resminde belli başlı iki üretim merkezi vardır: Fransa ve Venedik. Watteau (1684-1721) aşk sahnelerinin sadık bir yorumcusudur (*Kythera Adası'na Gitmek İçin Vapura Biniş*), Boucher (1703-1770) tarihsel resimlerin ve cinsel mutluluğun ressamıdır, Chardin daha yalındır, Fragonard ise yüzyıl sonunun ilk öncü zevklerini hissettiren ressamdır (*Sürgü*). İki yüzyıllık bir geleneği

sürdüren Venedik Okulu ise güçlü bir kişilik ve taşkın Tiepolo fantezisiyle dikkat çeker. Canaletto ve Guardi büyük Tiepolo duvar fresklerinin karşısına çıkardıkları Venedik görünümlerini bütün Avrupa'ya yayarlar.

Barok ve rokoko kalıplarıyla yorgun düşen Avrupa neoklasik bir tepkiyle yüzünü Antikçağ'a çevirir. Kuramcısı Winckelmann olan bu hareket İtalya'dan çıkmıştır ve karakteristiklerini belirleyenler heykeltıraşlar Canova ve Thorvaldsen'dir; bu iki sanatçı Yunan heykelinin büyük temalarını günün zevkine uyarlamışlardır. Neoklasik formül Fransa'da XIV. Louis ve daha sonra da Napoléon'la ayrıcalıklı bir alan bulur kendine: Paris'te küçük Trianon, Panthéon, Arc de Triomphe ve Madeleine. Londra'daki British Museum'da, Berlin'deki Brandenburg Kapısı'nda ya da Münih gliptotekinde görülen bu üslup daha sonra ABD'de yaygınlık kazanmıştır (Washington'daki Capitol).

İngiltere XVII. yüzyılın sonundan beri ulusal bir üslup arayışı içindeydi (Wren'in Londra'daki Aziz Paulus Katedrali). Bu üslup XVIII. yüzyılda büyük ressamlar aracılığıyla bulunmuştur: Hogarth, Reynolds ve özellikle Constable'la birlikte modern peyzajcılığın yaratıcılarından biri olan Gainsborough. Yüzyıl sonuna ve daha sonraki yüzyılın başına Constable ve Turner'ın yapıtları damgalarını vurmuştur; bu ressamlar manzaranın ve doğanın gözlemlenmesi, ışık ve renk hareketlerinin etkileri aracılığıyla gerçekçilik ve empresyonizmin doğuşunda belirleyici bir rol oynayacaklardır. Romantik hareket Turner'ın araştırmalarını derinleştirecektir.

Romantizme geçiş, öte yandan, 1746 doğumlu Goya'nın yapıtları aracılığıyla da kavranabilir. Önce rokoko toplu-

munun ressamı olan bu Goya (karton kaplamalar) eleştirili portre ressamı olarak dikkat çeker ve daha sonra döneminin tarihinin ressamı olur. 1808 ayaklanması ve Bağımsızlık Savaşı ünlü gravürlerini (*Savaşın Yıkımları*) ve daha sonra da *2 ve 3 Mayıs 1814* tablolarını esinlemiştir ona. Aynı dönemde, Devrim ve İmparatorluk ressamı Jacques-Louis David neoklasisizme başyapıtlarından birini (*Horatiuslar'ın Yemini*) kazandırır ve Ingres'in sanatını etkiler.

VI. – XIX. yüzyıl sanatı

Fransız devrimi ve Birinci Dünya Savaşı arasındaki dönem deneyimler açısından zengindir ve güçlü bir ekonomik ve sanatsal etkinlik gelişimine denk düşer. Birinci devrimci dönem neoklasik XVIII. yüzyılın sonuna kadar Aydınlanma'nın ütopyacı fikirleriyle belirlenmiştir (Boullée, Ledoux, David). Napoléon dönemi imparatorluk üslubudur ve Soufflot'nun konstrüktif mantığının, Adam Smith'in liberal teorilerinin ve Amerikalı Thomas Jefferson'ın projelerinin (Hoban Beyaz Sarayı) devamıdır. Bu kısa panoramayla devrim ve otoritarizm arasında imparatorluğun çelişkilerini daha iyi anlamak mümkündür. Daha önce andığımız mimarlık ya da resim ürünlerinin yanında, Almanya'da Schinkel'in yapıtları dikkat çeker; Schinkel Ortaçağ'ın yeniden keşfedilmesiyle ve her ülkenin ulusal kökenlerinin araştırılmasıyla yeni bir zevkin habercisi olmuştur. İngiltere bu alanda öncü olmuştu çünkü Horace Walpole 1753'lerde Strawberry Hill'de Gotik bir ev yaptırmıştı. Chateaubriand'ın eseri *Hıristiyanlığın*

Özü edebi düzlemde yeni Gotik akımı başlatmıştır. Bu yeni Gotik eğilim Victor Hugo'nun romanında (*Notre-Dame de Paris*, 1831), İngiliz Ruskin'in *Mimarlığın Yedi Lambası* (1849) adlı yapıtında, Carcassonne sitesi ve Notre-Dame de Paris'nin restoratörü Viollet-le-Duc'ün çalışmalarında gelişir.

Romantik resim anıtsal ve dramatik, tarihsel ya da düşsel yeni temalar sergiler. Alman Gaspar David Friedrich ya da Fransız Géricault (1794-1824) bu yeni resim eğilimlerini başlatırlar. XIX. yüzyılın ilk çeyreğinin sonunda Ingres ve Delacroix toplumun iki kutbunun temsilcileridir. Ingres istikrarın ve burjuva gücünün temsilcisidir, ikincisi hayal ve özgürlüğün romantik üstadıdır. Delacroix'nın (1798-1863) son derece dramatik tarihsel tabloları epik resmi yeni özgürlük ideallerinin hizmetine vermiştir: *Sakız Adası Katliamından Sahneler*, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*. Ingres ve Delacroix'nın öğrencileri yüzyılın büyük bölümüne egemen olmuşlardır.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında, mimarlık, nihayet, akademizmden ve stilistik zorlamalardan kurtulur ve çok eski stilleri yapıların yeni işlevleriyle birleştiren bir eklektizm içine girer. Böylece, çoğu zaman haller ya da garlar için işlevsel ya da yararlı olan tuhaf demir mimarlığı klasik ihtişamlarını sürdüren yapılara (Labrouste'un Sainte-Geneviève Kütüphanesi, Paris'te büyük Jardin des Plantes Köşkü) ilerici bir görünüm verebilmiştir. Metalik mimarlık genellikle kendisine yeterlidir (Baltard Hali, Londra'da Crystal Palace, Eiffel Kulesi). Mühendislerin çalışması da demiryollarıyla yeni bir atılım yapmıştır. Westminster Ortaçağcılığıyla Milano ya da Paris kapalı galerileri arasında New York'taki Brooklyn Köprüsü ya da Paris'teki Gare du Nord (Hittorf) eklektizmin

farklı eğilimlerinin özetidir. Garnier'nin eseri olan Paris Operası bu açıdan örnek bir yapıdır.

Eklektizm ve gerçekçilik arasında, heykel ve resim yüzyılın ikinci yarısının dönemecidir. Kahramanları günün modasına göre giydirilmiş olarak gösterilen Angersli David'in romantizminden hareket eden François Rude daha iyi tanınmaya başlayan genel bir heykelcilik anlayışı içinde ifadesini bulur (Paris'te Arc de Triomphe'un ünlü *Marseillaise*'i). Anıtsal ve gösterişli yapıtlar veren bu heykelcilerin yanında Pradier, Barye ya da Frémiet kendi yüzyıllarının temsilcileridir: hayvan heykelleri, küçük insan figürleri ya da atlı insan figürleri. Bu bağlamda en karakteristik figür Jean-Baptiste Carpeaux'dur belki. Bu dönemin en tanınmış heykelcilerinden Rodin (1840-1917) hacimli, lirik bir heykel yaratmıştır ve bu heykeller hem duyguları hem fikirleri ifade eder: *Cehennem Kapısı, Düşünen Adam, Öpücük.* Yeni işçi hareketinin sosyal gerçekçiliğini Belçikalı Meunier (1831-1901) temsil eder.

Yüzyılın ortasından bu yana romantik sanatın coşkulu fantezisi karşısında resim öncelikle Rousseau, Millet ve Dupré gibi manzara ressamlarıyla doğalcı bir gerçekçiliğe doğru kayar ve daha sonra en mağdur sınıfların savunulmasının sosyal bir amacı haline gelir. Aynı Millet (*Başak Toplayan Kadınlar*, 1857) ama özellikle Courbet ve Daumier sanatlarını insanlar arasındaki adaletsizliklerin hizmetine verirler. Fantin-Latour ya da Amerikalı Whistler hareketi daha az angaje durumda izlerler. Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* (1862) ya da Monet'nin *Bahçedeki Kadınlar* (1866) adlı yapıtları bu iki ustanın öteki yapıtları gibi modern resmin habercisidirler.

İngiltere'de, 1860-1890 arasında, zanaatkârlığa dönüşle dekoratif motifleri gözleme hareketi gelişir. South Kensington Dekoratif Sanatlar Müzesi'nin kurulması ve 1862'de William Morris ve E. Burne-Jones öncülüğünde, Ön-Raffaellocu bir estetik içinde mobilya, duvar kaplaması, kitap vb. üretimine yönelik manüfaktürün hayata geçirilmesi hareketin temel işaret noktalarından biridir.

İtfaiyeci ressamlar (Bouguereau) denen sanatçılarla birlikte yüzyılın ikinci yarısının belirgin özelliği ışık üstüne yeni araştırmaların sonucu olarak empresyonizmdir. Bu resim saydamlıkları ve ışığı yansıtmak ister ve belki de Manet'nin (1832-1883) yapıtları sayesinde gerçekçilikle bağlantılıdır. Bu hareket özellikle Claude Monet (1840-1926) ve Auguste Renoir (1841-1919), Sisley, Pissarro, Degas ve Cézanne'ın (1839-1906) yapıtlarıyla somutlaşır. Empresyonizm Monet'nin tüm kromatik değişmelerini kavrayabilmek amacıyla günün çeşitli saatlerinde Rouen Katedrali'nin cephesini boyama arzusuyla yansır. Buna karşılık, Renoir, grup sahneleriyle (*La Galette Değirmeni*, 1876) kadın güzelliğinin geleneksel kurallarından yararlanmaya devam eder, bu arada, Degas da dansözler dizisiyle tüm kompozisyon biçimlerini ve sahnenin iç ışıklarını deneyler. Puvis de Chavannes ya da Gustave Moreau'nun sembolist yapıtlarının gösterdiği gibi, empresyonizm her ortama ulaşamamıştır. Sembolizmin ikinci evresi, 1890'dan başlayarak, Puvis de Chavannes modeline uygun biçimde Odilon Redon ve Nabiler ya da aralarında sanatta Japon zevklerine duyarlı Maurice Denis'nin sivrildiği peygamberlerle örneklenmiştir.

XX. yüzyılın sanat eğilimlerinin belirlenmesinde üç ressam öne çıkar: Cézanne, van Gogh ve Gauguin. Cézanne'ın yapıtlarının değerlendirilmesi kübizmi esinlemiştir. Van Gogh'un itkisel ve renkli anlatımı ekspresyonizmi doğurmuştur. Gauguin egzotik temalar ve uzak ülkeler zevkinin yaygınlaşmasında temel bir rol oynamıştır. Aynı anlayış içinde, Norveçli Munch'un (*Çığlık*, 1893) ekspresyonist tavrıyla ilişki içinde, Belçikalı Ensor'un çok katı vizyonlarını da anmak gerekir; nihayet, Seurat ve Signac'ın yeni empresyonist deneyimleri ve Bonnard ve Vuillard'ın noktacı yapıtları.

VII. – Çağdaş sanat

XX. yüzyılı yönlendiren büyük hareketler içinde, ekspresyonizm, sembolizmin ve Orta Avrupa bölünmelerinin (Gustav Klimt) mirasını üstlenir. Zihinlerden geçenleri ve yüzyılın kolektif dramlarını ifade etme isteği 1905'te Dresden'de oluşan (Die Brücke) bu hareketin sanatçılarını (Kirchner, Schmidt-Rottluff) etkilemiştir. Bu bağlamda, 1911'de, Münih'te sürekliliği sağlayanlar Kandinsky ve Marc'tır (Der Blaue Reiter). Ekspresyonizm tüm Kuzey Avrupa'ya ve Avusturya'ya (Schiele ve Kokoschka) kadar yayılmıştır.

Fransa'da saf rengi ön plana çıkaran fovizm olabildiğince az bir sosyal yükümlülükle ekspresyonizmin eşdeğeri olmuştur. 1905'te doğalcı geleneği kıran Vlaminck renkleri tüm şiddetiyle yansıtmayı başarır. Matisse (1869-1954) perspektiften vazgeçer ve resmi renk tartışmasından başka bir şey olmayan çizgi ve yüzeylere indirger. Matisse, Cézanne

ve Gauguin'den hareketle, biçimsel özellikleri yoğunlaştırır ve anlatım üstünde durur (Marc, Utrillo).

Heykelcilikte Rodin'e tepki, 1902'lerde, 1907'ye doğru Derain, Picasso ve Brancusi'de ortaya çıkan doğrudan doğruya bedene dönüş ve Biegas geometrileştirmeleriyle belirlenir.

Çizgileri ve biçimleri basitleştirme ve figürasyonları daha geometrik hale getirme eğiliminden kübizm doğmuştur. Bu eğilim doğayı geometrik unsurlarla yansıtma sayesinde ya da tam bir soyutlama eğilimiyle iki yönde gelişir: resim dünyasında Picasso'ya (*Avignonlu Kızlar*) ya da Braque'a mal edilmesi gereken bir devrim. Hareket 1911'den başlayarak Gris ve Léger gibi ressamlarla, Braque'ın yapıştırmalarıyla ve Laurens, Lipchitz ya da Archipenko gibi heykelcilerle gerçekten önem kazanır. Kübizmin sonuçlarından biri de orfizmdir; bu sözcük 1912'de Apollinaire tarafından sadece renk olması gereken bir resmi (Robert Delaunay) belirtmek amacıyla kullanılmıştır. Gene kübist estetiğe yakın olan, 1909'da şair Marinetti'nin tanımladığı İtalyan edebiyat ve sanat hareketi fütürizm resim ve sanayi üretimlerini, mekanizm ve hareket üstünde durarak entegre etmek ister (Balla, Carrà, Boccioni, Severini). Fransa'da Marcel Duchamp bu ayrıştırılmış imaj estetiğini benimsemiştir.

Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte Avrupa'nın sanatsal gelişiminde bir şeyler kırılmıştır. Dada hareketi bütün geleneklerden kopan devrimci bir iradeyi temsil eder. İsviçre'de şair Tzara ve sanatçı Arp, ABD'de Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Picabia, Almanya'da Max Ernst gelişen hareketin çeşitli merkezleridir. Üslup ve meslek kolektif ey-

lemleri, her şeyden önce bakan kişileri kışkırtmak olan bu sanatçıları ilgilendiren şey kavramlar değildir (LHOOQ, 1919). Dada deneyiminin yanında, 1915'te süprematizm ortaya çıkar (*Beyaz Fon Üstüne Siyah Kare* ve *Beyaz Fon Üstüne Beyaz Kare*, 1918, Malevich); buna prodüktivist-konstrüktivist eğilimler (Rotchenko, Tatlin) karşı çıkar. Hollanda'da Piet Mondrian (De Stijl) düşey ve yatay çizgilerle sınırlanmış kitlelerin neoplastik çizgisi içinde görülür. Mimar J. J. P.Oud (1890-1963) aynı ilkeleri mimarlığa uygulamaya çalışır (Rotterdam). Rusya'da Tatlin'in III. Enternasyonal'deki anıtı (1919-1921) ve Moskova tarım sergisinin bazı pavyonları (1923) ve Paris dekoratif ve endüstriyel sanatlar sergisi (1925) için Melnikov'un SSCB pavyonu Sovyet yeni avangardlarının ilk yansımalarıdır.

İki savaş arasında yeni eğilimlerin ulaştığı en yüksek nokta, 1919'da Walter Gropius'un Weimar'da kurduğu Bauhaus sanat okuludur. Bu sanatlar ve meslekler okulu esinini İngiliz hareketi Arts&Crafts'tan (1888) almıştır ve minör ve majör sanatları bütünüyle entegre eder. Paul Klee, Oskar Schlemmer, Kandinsky ya da Moholy-Nagy gibi hocalarla kübizm ve konstrüktivizm araştırmaları yapılır bu okulda. Okulun 1925'te Dessau'ya aktarılması ve Josef Albers ve Marcel Breuer'in okula dahil olmasıyla yönetim 1930'da Mies Van der Rohe'ye geçer. Berlin'de kısa bir süre faaliyet gösterdikten sonra da, 1932-1933'te Nazi iktidarı tarafından kapatılır. Bauhaus'un ilk amaçları arasında mimarlığın, dizaynın ve kent tasarımının yenilenmesi vardır. Gropius (1883-1969) önce 1908-1909'da ünlü Berlin AEG türbinleri fabrikasını tasarlayan mimar Peter Behrens'le çalışır.

W. Gropius'un en önemli eseri Dessau Bauhaus'udur. Mies Van der Rohe'nin eseri ise tüm yüzyıla yayılmıştır. İki savaş arası mimarlık araştırmaları ABD'de çok geniş bir uygulama alanı bulmuştur; bu araştırmalar Bauhaus'la ilişkili mimarlar dışındaki mimarlar ya da sözgelimi Atlantik ötesinde Le Corbusier'nin (1887-1965) muazzam yapıtlarından esinlenerek çalışan Philippe Johson gibi mimarlar veya Alvar Aalto (1898-1976) ya da Arne Jacobsen (1902-1971) gibi daha az tanınan Kuzeyli mimarlar tarafından da örneklenmiştir.

XX. yüzyılın büyük sanatçısı Picasso'nun yeri ise ayrıdır hiç kuşkusuz. Picasso XX. yüzyılın ilk yarısının sanatsal hareketlerinin çoğuna katılmış ve tüm eğilimlerden yararlanarak özel bir üslup ve anlatım geliştirmiştir. İki savaş arasında başlıca natürmortlarıyla gerçekçi bir çizgi içinde yer aldıktan sonra, 1917'lerden başlayarak bale dünyasından (palyaçolar, müzisyenler) etkilenir ama kübist eğilimini de sürdürür. En önemli yapıtı *Guernica* (1937) Paris enternasyonal sergisinde İspanyol cumhuriyeti için hazırlanmış bir duvar resmidir. Kübizmin kurucusu olan Picasso gerçeküstücülük yaşamı geçici olmasına rağmen bu alanda çok önemli bir rol oynamış ve daha sonra kendi yolunu çizmiştir. Öte yandan, heykel çalışmaları da üçüncü boyut, metal kullanımlı asamblaj uygulamalarını yinelemiştir. André Breton'un gerçeküstücü manifestosu (1924) çok-disiplinli bir harekete yol açar ve bu hareket Dadacılığa göre biçimin anlamını yeniden kazanır ve sanat yapıtına yeni entelektüel boyutlar verir. İtalya'da Giorgio de Chirico'nun metafizik resmi fütürizmden gelen bir sanatçı olan Carrà'da ve figüratif dünyadan gelen bir ressam olan Giorgio Morandi'de yansı-

masını bulur. Eski hareketlerden gelen sanatçılarla (Arp, Ray, Ernst) yeni kuşaklar (Miro, Tanguy, Masson, daha sonra Magritte, Dali vb.) gerçeküstücü dünyaya aittirler.

1910-1920 arasında ortaya çıkan soyut sanatta çok sayıda yol vardır. Bunlar arasında Çember ve Kare ve Soyutlama-Yaratım gruplarından söz edilebilir. Polonya'da W. Strzeminski bir süprematizm eleştirisine girişerek ünizm akımını yaratır (1907) ve neredeyse tekrenkli tuvaller gerçekleştirir. Heykel alanında: H. Moore, A. Calder ve A. Giacometti. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra soyut dışavurumculukya da New York Okulu birinci kuşağı, aynı zamanda Action Painting adıyla tanınan hareket 1952'ye kadar yapıtlarında stilistik benzerlik olmayan ama uğraş alanları birbirine yakın büyük sanatçıları bünyesinde barındırmıştır: Jackson Pollock (1912-1956), W. De Kooning, R. Motherwell, M. Rothko (1903-1970), B. Newman, A. Gottlieb. ABD bu dönemde çağdaş sanatın gelişmesinde ön plana çıkar: bir yandan birçok sanatçının ve edebiyatçının göç etmesiyle, öte yandan da gelişen birçok pazar sayesinde.

Avrupa'da geometrik soyutlamaya karşı sistematik tepkiler görülür. Enformel akımlar çerçevesinde Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'dan gelen sanatçılarla Cobra Grubu (1948-1951) anılmaya değerdir; bu sanatçılar arasında K. Appel, Constant ya da P. Alechinsky'nin adlarından söz edilebilir. Barselona'da Dau al Set (1946) grubundan Antoni Tàpies'in yapıtları ortaya çıkar. Fransa'da da Jean Dubuffet (1901-1985) adını duyurur.

Yeni Amerikan soyutlamasında (Kelly, Stella, Noland) biçimsel düzenlemeler, yüzeylerin düzgünlüğü, simetri ve

rengin önemi dikkat çeker. 50'li yılların başında yeni sanatsal uygulama biçimleri ritüellere ve büyüye başvurur: "Çevre", "Happening". Objelerin ve yapıtların dışına çıkarak, fikirler ve eylemler aracılığıyla halkla doğrudan ilişki kurulur. Happening'in en hareketli dönemi 60'lı yıllardır (Cage, Kaprow, Rauschenberg, Oldenburg, Dine). Bu hareketler "Events" ve "Body Art" performansıyla sonuçlanır.

1925 doğumlu Robert Rauschenberg'in ve 1930 doğumlu Jasper Johns'un yapıtları bir tür Pop Art habercisidir; Pop Art terimi tüketim toplumunun yeni popüler kültürünü dikkate alma amacına yönelmiştir (R. Hamilton, L. Alloway, D. Hockney ve özellikle A. Warhol, C. Oldenburg, T. Wesselmann, J. Rosenquist ve R. Lichtenstein). 60'lı yıllardan başlayarak ve Anglo-Sakson hareketlere paralel olarak, Paris'te, eleştirmen P. Restany ve sanatçı Yves Klein çevresinde yeni gerçekçilik akımı ortaya çıkar. Bu bağlamda çok sayıda sanatçıdan söz edilebilir: D. Spoerry (tuzak tablolar), Arman (biriktirilen objeler) ve M. Raysse. César (sıkıştırmalar), Tinguely (hareket) Niki de Saint-Phalle (biriktirmeler) ya da Christo (asamblaj, daha sonra ambalaj) daha çok heykel çalışmaları yapmışlardır. 60'lı yılların eğilimleri bunlar değildir sadece: Figürasyonlar (Bacon, Cremonini) ya da kinetik sanat, hareket yanılsaması veren plastik araştırma (Vasarely, Morellet); öte yandan, gerçek hareket doğal olanaklar (Calder'in mobilleri) ya da elektrik enerjisi veya manyetik enerjiyle (Tinguely, P. Bury) sağlanmıştır daha önce.

ABD İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çok sayıda mimarlık deneyiminden geçmiştir ve bunlar metodolojik düşünce-

lerin ve yeni teknolojilerin uygulamaya geçirilmesinin ürünleridir. Mies Van der Rohe'nin yapıtlarına rasyonalizm ve işlevselcilik egemendir: Lake Shore Drive'ın daireleri (1951) ve Seagram Building'in New York kulesi. Ama, öte yandan, Le Corbusier'nin itici rolü ve kültürel çekiciliği, sözgelimi Brezilyalı öğrencileri L. Costa ve O. Niemeyer aracılığıyla yüzyılı etkilemeye devam eder. Betonarmenin gücüne karşı ağaç, tuğla ya da taş gibi gereçleri kullanma eğiliminde olan organik mimarlık ustalarını Alvar Aaalto ve Frank Loyd Wright gibi isimlerde bulur. Çağdaş Batı mimarlığı Kenzo Tange aracılığıyla Japonya'ya girmiştir. Savaş sonrası dönemin mimarlığını etkileyen iki eğilim içinde İngiltere'de ham gereçlerin kullanımını savunan eğilim (A. ve P. Smithson, A. Colquhoun, W. Howell) ve yeni mimar kuşaklarını çok fazla etkilemiş olan Louis Khan'ın neoklasisizmi (R. Venturi, D. Lyndon) sayılabilir.

70'li yıllarda minimal sanat, kavramsal sanat, Land Art ve yoksul sanat ortaya çıkar. Minimal sanat basit sanayi gereçlerinin yardımıyla basit ve geometrik biçimleri yansıtan heykel ya da resim deneyimlerine dayanır; yapıtın doğrudan algılanması için ve geleneksel kültürün yanıltıcılığına ve yoruma karşı bir mücadele söz konusudur (B. Newmann, D. Smith, F. Stella, D. Judd, C. André, D. Flavin, R. Morris, S. Le Witt). 1968'lerde ise sanatçılar sanat yapıtında objeyi kaybetmeye ve kavramı ve sanatın geçiciliğini ön plana çıkarmaya çalışırlar; bu dönemde sanatla düşünce olarak ilgilenilir (R. Barry, L. Weiner, D. Huebler). Kavramsal sanat teyp ya da daktilo, fotokopi ve fotoğraf gibi yeni teknik olanakları benimser, geleneksel sanat kategorileri ve plastik

ifade biçimi olarak dil üstüne bir düşünce geliştirir (J. Kosuth). Daha sonra, Land Art deneyimleri için doğal çerçeveler üstünde durulur. Bu sanat (toprak sanatı) deney yeri olarak doğal mekânları, daha çok denizleri, dağları ya da çölleri tercih eder (M. Boezem, J. Dibbets, M. Heizer, W. De Maria, D. Oppenheim). New York'ta yaşayan Bulgar sanatçı Christo (doğumu 1935) büyük anıtlı ya da dev mekânlı ambalaj deneyimleri gerçekleştirir ve yeni teknolojilerle desteklenmesi gereken bu çalışmaları son yıllarda çok büyük başarılar kazanmıştır. Yoksul sanat (*Arte povera*), adından da belli olduğu gibi, manüfaktür ürünlerinin (bitkiler, ipler, toprak, toz) tersine, mütevazı ya da yoksul gereçlerden yararlanır. G. Celant tarafından ortaya atılmıştır; Celant sanat yaşamına İtalya'da (M. Merz, G. Anselmo, G. Kounellis) başlamıştır ve bu sanat dalı özellikle işi yağ kullanımına götürecek kadar ileri giden Alman J. Beuys (1921-1985) aracılığıyla öteki ülkelere yayılmıştır. 70'li yılların ikinci yarısında Support/Surface grubu resim ve pratikle ilişkisi üstüne bir dilbilim diyalektiği başlatır (L. Cane, C. Viallat, M. Devade, D. Dezeuze). 1972'de, Kassel'deki Documenta'da, Avrupa'da kökenleri 60'lı yılların Amerikan hiperrealizmine kadar giden (M. Morley, C. Close, R. Estes, D. Eddy) gerçekçi bir hareket ortaya çıkar.

Sanatsal avangard kavramına karşı mücadele 80'li yılların postmodernist tavırlarını belirlemiştir. Yaratıcı özgürlük çok farklı sanatsal çizgiler üretir. Alman sanatçıların (A. R. Penck, G. Baselitz, Kriefer) ekspresyonist geçmişe dönüşleriyle birlikte İtalya'da kültür tarihine dönüş hareketi ortaya çıkar: 1980'de, Venedik Bienali Aperto 80 seksiyonu

içinde (E. Cucchi, N. De Maria, E. Tatafiore, S. Chia). Bu geçmiş ve özellikle de iki savaş arası gerçekçilikleri üstüne düşünme olgusu, sözgelimi, 1980'de, Paris'teki Georges Pompidou Merkezi tarafından örgütlenen sergi gibi büyük uluslararası sergilerle yüceltilmiştir. Bu tarihe dönüş olgusu aynı zamanda bilgece referanslarla dolu postmodern mimarlığın da belirgin özelliğidir (A. Rossi). Fransa'da, yukarıda gördüğümüz gibi, son yıllarda gelişen yapıtlar, en azından sokakta ortaya çıkanlar ve siyaset konusu içinde yer alanlar çok geniş bir toplum kesimine ulaşmıştır. Bu bağlamda, bir kez daha, R. Bofill'in neoklasik mimarlığını, 1985'te Christo'nun Pont-Neuf'te yaptığı çalışmaları, Arman'ın Cartier Vakfı arabalarını (1982), Dubuffet'nin Périgny-sur-Yerres'deki kompozisyonunu (1971-1973), Palais-Royal'deki Buren sütunlarını ve Louvre'da, Napoléon avlusundaki Pei Piramiti'ni hatırlayalım.

VIII. – Yeni bir alan: fotoğrafın tarihi

Sanat tarihinin yeni alanları arasında fotoğraf tarihinin de yer alması gerekiyor bundan böyle. Sadece geçen yüzyıldan bu yana birçok sanatçı, ressam ya da heykelci tarafından uygulanan teknik olarak değil, aynı zamanda özerk biçimde gelişen yaratıcı teknik olarak. Niepce, 1822'de, bir karanlık odadan ve fotokimya sürecinden yararlanarak resim yaratmayı başarır ama bu helyogravür biçimi ancak Daguerre 'daguerrotype'i devreye soktuğunda (1838-1839) ve fotoğraf portresi uygulaması renkli portre rekabeti alanında yol

aldığında gerçek anlamda fotoğraf haline gelmiştir. Bazı yaratıcı fotoğrafçılar tekniği çok hızlı bir biçimde geliştirmeyi başarırlar. Negatif/Pozitif fotoğrafın yaratıcısı W. H. Fox Talbot kolatipi devreye sokmuş ve böylelikle aynı negatiften birçok kopya elde etmeyi başarmıştır (1841). Islak kolodyumlu cam, plaka albüminli kâğıdın yerini alır ve bu pazarda yerini ancak bromurlü jelatinli kuru plakaya bırakır. XIX. yüzyılda çalışan iki fotoğrafçı tipi vardır: sanatçılar, Nadar gibi portreciler, araştırmaları ressamların araştırmalarıyla paralel giden sanat fotoğrafçıları (J. M. Cameron) ve genellikle fotoğraflarla süslü ilk yayınlarda ortaya çıkan coşku ve heyecan ortamından yararlanan, araştırma eserleri sunan fotoğrafçılar (M. Du Camp); ve sayıları her kentte hızla artan portre fotoğrafçıları. Fotoğraf tarihinin çalışma alanı çok geniştir: Delacroix, Degas, Rodin ya da Bonnard gibi ressamlar ya da heykelciler fotoğraftan yararlanırlar, çeşitli teknikler bu sanatı yavaş yavaş popüler hale getirir ve fotoğrafı herkesin ulaşabileceği düşünülen tek sanat haline getirirler: XX. yüzyılın çeşitli sanat hareketlerinin fotografik gerçekliği, belgesel fotoğraf, gazetecilik fotoğrafçılığı, renkli fotoğraf, mimarlık fotoğrafçılığı, reklam fotoğrafı ya da güncel fotoğraf. 1913'lerde röprodüksiyon olanaklarıyla fotoğraf özel bir yaratım aracı olmuştur: Camera Work ve Galerie 291'le A. Stieglitz (1864-1946), E. Steichen, P. Strand, I. Cunningham, E. Weston ve Doğulu sanatçılar A. Rodtchenko ya da L. Moholy-Nagi. Fotoğraf aynı zamanda büyük sanatçıların, R. Haussmann'ın (1886-1971) ve A. Atget'nin (1856-1927), gerçeküstücü Man Ray'in, Kertesz ya da Lartigue'in ve daha yakın dönem

sanatçılarının (R. Avedon, D. Airbus ya da R. L. Frank) işidir. Fotoğraf, 1970'ten bu yana bazı sanatçıların onu resim benzeri ayrıcalıklı bir ifade aracı gibi kullanmalarıyla çağdaş sanatta önemli bir rol oynar; bu bağlamda R. Cutforth, J. Hilliard, J. Dibbets, D. Michals, J. Gerz gibi isimlerden söz edilebilir. Fransa'da ise G. Rousse'un ektakromları, J.-M. Bustamante'ın manzaraları, P. Raynaud'nun fotografik heykelleri, K. Tahara'nın resim kalitesi ya da B. Rheims'in portreleri önemlidir.

III. Bölüm

GÜNÜMÜZDE SANAT TARİHİ

I. – Kurumlar, araştırma merkezleri ve kongreler

Sanat tarihi ulusal ve uluslararası planda sürekli gelişen bir disiplindir. Son yıllarda, farklı araştırma alanlarının örgütlenmesi, ulusal ve uluslararası eşgüdüm örgütlenmeleri alanında, kamusal ve özel girişimler alanında büyük çabalar gösterilmektedir. Unesco bünyesinde Uluslararası müzeler konseyi (Icom) 1946'da kurulmuştur. 1965'te Uluslararası anıtlar ve sitler konseyi (Icomos) anıtsal ve çevresel mirası geliştirmeye yönelik olarak örgütlenmiştir. Öte yandan, bir uluslararası sanat eleştirmenleri derneği ve Uluslararası Sanat Tarihi Komitesi (Ciha) vardır; bu komite uluslararası sanat tarihi kongreleri düzenler ve bu kongrelerden ilki 1873'te (komitenin kuruluş tarihi 1911'dir), sonuncuları Budapeşte'de (1969), Granada'da (1973), Bologna'da (1979), Viyana'da (1983, ilk kongreden yüz on yıl sonra), Washington'da

(1986) ve Strazburg'da (1989) *Sanat ve Devrimler* başlığı altında gerçekleştirilmiştir. XXVIII. kongre ise Berlin'de düzenlenmiştir. Fransa'da Fransız Sanat Tarihi Komitesi Uluslararası komitenin bir kuruluşudur ve çeşitli alanlardan sanat tarihçilerini toplar bünyesinde. Fransa'da sanat tarihi araştırmalarını birçok kurum destekler: Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi (CNRS), çeşitli akademiler, üniversiteler. Üniversite öğretim üyeleri bir dernek kurmuşlardır: Üniversiteler Arkeoloji ve Sanat Tarihi Profesörleri Derneği. Tarihsel anıtlar CNRS'le birlikte Ortaçağ vitrayları korpüsü Fransız seksiyonunu destekler. Fransa'nın sanatsal zenginlikleri genel envanteri Paris'te çıkarılmıştır ve günümüzde çok büyük ölçüde merkeziyetçilikten uzaklaştırılmış bölgesel bir altyapıdan yararlanır. Bu bir yığın etkinlik yanıltıcı olabilir, aynı şekilde yeni müzelerin ve sergilerin başarısı da sanat tarihinin çok kırılgan ve geçici bir dal olarak gösterilmesi konusunda yanıltıcı olabilir. Fransa'da sanat tarihçisinin entelektüel statüsü ABD, Almanya ve İtalya'daki sanat tarihçilerinin yararlandıkları statüyle karşılaştırılamaz kesinlikle. Olanaklar yetersizdir, "kurumsal" araştırmacıların sayısı azdır, kütüphanelerin ve sayıları gitgide artan öğrenci kabul merkezlerinin durumu standartların altındadır. Bu duruma bir çare getirebilmek amacıyla ve André Chastel'in 1983'te başbakana sunduğu bir rapor doğrultusunda 1987'de bir Ulusal Sanat Tarihi Enstitüsü kurulur ama başarılı olamaz bu kurum. Bu bağlamda, öncelikler arasında kütüphanelerin yeniden gruplandırılması, bir fotoğraf merkezi kurulması ve araştırmanın yapılandırılması öncelikli hedeflerdir. Sanat tarihi ulusal kongreleri düzenlenir (Tours, 1988, Lyon

1990). Fransa'nın dış ülkelerde sanat tarihçileriyle ilgilenen kurumları vardır: özellikle çeşitli arkeoloji okulları, Roma'daki Fransa Akademisi (Villa Medicis) ya da Almanya'da (Göttingen) Fransız Tarihsel Misyonu. Çok sayıda ülkede ulusal kurumlar vardır. Birçok ülkenin ulusal kurumları bulunur: Londra'da Courtauld ve Warburg enstitüleri, Roma ya da Floransa yabancı okulları, Münih Sanat Tarihi Merkez Enstitüsü ve ABD'de uluslararası araştırmalara açık olan Washington National Gallery araştırma merkezleri (CASVA) ve California'da, Malibu'da J. P. Getty Vakfı.

II. – Müzeler, sergiler ve mirasın korunması

Halk müzelerinin kurulmasına götüren koleksiyonlar tarihine gitgide daha çok ilgi gösterilmektedir. Bu müzeler çeşitli alanlarda faaliyet gösterirler: Güzel sanatlar müzeleri, tarih ya da kimlik müzeleri, açık hava müzeleri, bilim ve teknik müzeleri, hatta hava ve yer müzeleri. Yeni müzeler bağlamında, Georges-Henri Rivière Fransa'da ekomüzelerle ilgili olarak teorik ve pratik düzlemde ilk fikirleri esinlemiştir ve birçok kurum bu ilkelerden yararlanmıştır: Paris'te Sanatlar ve Halk Gelenekleri Müzesi, Rennes'de Bretagne Müzesi. Mirası halka tanıtma çabası ekomüzelerin ya da insan etkinliklerinin doğal çevresinde kurulan müzelerin ve bilimsel ve teknik kültür müzelerinin önderliğinde yoğunlaşır. Bu bağlamda, yolu açan, 1973'lerde, Ironbridge (Shropshire) sitiyle İngiltere'dir; bu ilk deneyim 1779'da inşa edilen hari-

ka demir köprüyle ve Abraham Darby'nin ünlü yüksek fırınıyla gerçekleştirilmiştir. Paris'te Gare d'Orsay Müzesi ve La Villette Bilim, Teknik ve Sanayi müzesi çok çekicidir ve müzeografik yayılma konusunda önemli bir rol oynamıştır.

Paris'te Hôtel Salé Picasso Müzesi'nin açılmasından sonra (1985) yüzyıl Fransa'sının en önemli müzecilik olayı "eski Louvre"un "Büyük Louvre"a dönüşmesidir. Bugün müzelerde ve sergilerde gerçek bir coşku yaşanmaktadır. Bazı müzelerde, Paris'teki Louvre'da ya da New York'taki Metropolitan'da çok geniş müzeci ve teknisyen ekipleri bulunur. Müze düşüncesinde bile sınırsız bir genişlik vardır: mimarlık müzesinden, ordu, pastacılık, nakliyat, reklama kadar her türlü kolektif aktiviteyi barındıran bir kavram. Tüm sanatın sınırlarıkavramı söz konusudur. Müzelerde uygulamalı sosyoloji çalışmaları ve müzenin özellikleri ve müzelerden yararlanma tartışmaları yaygınlaşmaktadır. Büyük sergiler bir toplum olgusu ve ekonomik bir amaç haline gelmiştir. Yüz binlerce ziyaretçi şaheserlerin önünden geçer ve dönem dönem ziyaretçi rekoru kırılır. Bir sanatçının yapıtlarını bir araya toplayan sergilerin (*La Tour*, 1972; *Degas*, 1988; *Vouet*, 1990) yanında, özel birtakım yapıtları (*Michelangelo'dan Géricault'ya, Armand-Valton Vakfı Resimleri*, 1981) ya da bir koleksiyonu (*La rime et la raison: Les collections Ménil*, 1984) göstermeye yönelik envanter sergileri vardır; ayrıca, teknik sergiler (*Floransa Freskleri*, 1970; *Başyapıtların Gizemli Yaşamı*, 1980), nihayet, bir dönemi kapsayan sentez sergileri (*Rhin-Meuse*, Köln, 1972; *İkinci İmparatorluk Döneminde Fransa'da Sanat*, 1979; *Picasso ve Braque: Kübizmin İcadı*, New York, 1989)... Restorasyon ve

keşif fırsatı olan bu sergilere gerçek bilimsel yapıtlar olarak kabul edilen bilimsel sanat yapıtları eşlik eder.

Sanatsal miras kavramı genişler. Büyük, anıtsal miras, yüksek komisyonu "sınıflandırmalar", dönüştürmeler ve restorasyonlarla zıtlaşan Tarihsel Anıtlar Yönetimi'ne bağlıdır. Sanatsal miras ve anıtsal miras arasında bugün kültürel mal kavramı vardır. Sadece Antikçağ ve Ortaçağ yapıtları ve anıtları değil, aynı zamanda en yeni yapıtların da dökümleri yapılmakta ve daha fazla sınıflandırma yöntemiyle korunmaktadır bunlar.

III. – Sanat literatürü

Bugün CNRS ve Getty Vakfı tarafından yayınlanan, birleştirilen iki büyük uluslararası repertuvar, *Sanat ve Arkeoloji Repertuvarı* ve *Uluslararası Sanat Repertuvarı Literatürü*'nün yanında, ülkelerin çoğunda ulusların kendi ulusal bibliyografyaları vardır. Bu bağlamda, Julius von Schlosser'in 1924'te Viyana'da yayınlanan ve Fransızca'ya da çevrilen ünlü yapıtı *Die Kunstliteratur*'u hatırlatmak gerekir. Bu bağlamda, bir kaynaklar el kitabı ve çok kaliteli bir sanat tarihi incelemesi söz konusudur. Onunla biraz rekabet eden üç dizi vardır: E. G. Holt, *A Documentary History of Art*, New York, 1957-1958, H. W. Janson (yay. haz.), *Sources and Documents in the History of Art Series*, M. Freixa (yay. haz.), *Fuentes y documentos para la Historia del arte*. Fransa'da sadece birkaç yıldan beri Fransız sanatı tarihçilerinin yayınları ve yabancı metinlerin çevirileri pazarı fethetmiştir. Bu alanda öncü-

ler arasında Panofsky'nin çevirileri vardır. Çok sayıda yeni basım da sunulmuştur. Bu arada, iki kolektif girişimden de söz etmek gerekir: Emile Bertaux'nun 1903'te çıkan yapıtı *Güney İtalya'da Sanat*'ın (1968-1978) ve Giorgio Vasari'nin *En İyi Ressam ve Mimarların Yaşamları*'nın (1981) André Chastel yönetiminde birçok cilt halinde yeni basımı ve güncelleştirilmesi. Yeni bir sanat literatürü türü oluşturan ve daha önce sözünü ettiğimiz sergi kataloglarına müze kataloglarını ve genel olarak da gitgide sistemli biçimde koordine edilmeye çalışılan farklı korpüs tiplerini eklemek gerekir. Sanatçıların yapıtlarının açıklamalı kataloglarının yazımı yoğunlaşır. Nihayet, ulusal müzelerin yayınladığı *Genel Fransız Koleksiyonları Envanteri*'ni ve manüskri, desen ve gravür korpüslerini de unutmamak gerekir. Sanat tarihçileri uzmanlık araştırmalarını düzenli biçimde yayınlıyorlar. Bu eski bir alışkanlıktır ve kökenleri XIX. yüzyıla dayanır. Bunların en süreklileri arasında 1854'te E. Houssaye ve Ch. Blanc tarafından kurulan *Gazette des Beaux-Arts* gösterilebilir (İngilizce eşdeğeri 1903'ten bu yana *Burlington Magazine*'dir). *Répertoire d'art et d'archéologie*'de her yıl bini aşkın uzmanlık dergisi irdelenir ve bu rakam bu kadar dağınık bir araştırmayı izlemenin ve bunların enformatizasyonunun ne kadar zor olduğunu gösterir. Fransa'da üniversite dergilerinin (*Histoire et critique des arts, L'information de l'Histoire de l'art, Formes, L'écrit-voir*) tümünün ömrü şu ya da bu biçimde kısa olmuştur; bunlar bugün *Histoire de l'art* adlı bir enformasyon dergisi tarafından temsil edilmektedir. Bu tür uzmanlık dergileri ve daha geniş kitlelere ulaşan dergiler (*Art Press, Beaux-Arts*) arasında bir uçurum vardır. Günümüzde bu ikisi

arasında bazı kurumsal yayınlar (*Monuments historiques*, *Revue du Louvre et des musées de France*) ya da dernek yayınları (*Bulletin monumental*) vardır.

IV. – Sanat tarihinin yardımcı bilimleri

Tarihin tüm yardımcı bilimleri sanat tarihinin yardımcı bilimleri gibi düşünülebilir; bu bağlamda, farklı tarih biçimleri ön planda yer alır: R. Delort (*Les sciences auxiliaires de l'Histoire*, Paris, coll. U). Tarihle birlikte, arkeoloji, düşünce ve uygulama açısından sanat tarihine, özellikle bazı tarih dönemleri bağlamında daha yakındır. Filoloji, armacılık, nümizmatik, mühürbilim sanat tarihçisinin anıtları yorumlayabilmek için başvurduğu çalışma alanlarıdır. Eski yazıtlar ve eski yazılar bilimi yazıtların ve yazıların anlaşılması için gereklidir. Genel olarak, arşivcilik, arşivlerde araştırma çalışmalarını yönlendirir. Metinlerle görüntüleri (yorumlanması amacıyla) birleştiren ikonografi farklı disiplinlerden gelen kültürel bilgileri gerektirir. Sanat tarihçisi, teknik düzlemde, yeni teknolojileri tanımak zorundadır. Her araştırmacının uzmanlık alanına göre etnoloji, antropoloji ya da sosyoloji gereklidir.

V. – Belge fonları

Kütüphaneler ve arşivler sanat yapıtının irdelenmesi için belli başlı belge fonlarıdır. Paris'te Jacques Doucet'nin

kurduğu Sanat ve Arkeoloji Kütüphanesi en önemli basılı belge merkezidir, bu arada, Paris sanat kütüphanelerinin bir araya toplanması çalışmaları sürdürülmektedir. Birkaç yıl içinde dünyanın belli başlı merkezlerinden biri haline gelecek olan Ulusal Kütüphane'de harita ve plan, estamp, basılı belge, manüskri, müzik, madalya ve dergi departmanları vardır. Bu iki büyük merkeze bugün müze kütüphanelerini ve öncelikle Louvre Müzesi ve Orsay Müzesi'ni eklemek gerekir. Gene uzmanlık kütüphaneleri arasında Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts ve Bibliothèque byzantine du Collège de France'ı sayabiliriz. Bu bağlamda, daha çok öğrencilere yönelik kurumlarsa gene Paris'teki Sorbonne, Sainte-Geneviève, Forney ve özellikle Georges Pompidou Kültür Merkezi Halk Kütüphanesi'dir. Arşiv araştırmalarına ise M. Rambaud'nun kapsamlı çalışması rehberlik edebilir: *Les sources de l'Histoire de l'art aux Archives nationales* (1955). XIX. ve XX. yüzyıllar sanatı uzmanı "Beaux-Arts" des Archives nationales F21 dizisine başvurmalı ve dört ciltlik *Etat général des fonds des Archives nationales* adlı yapıtı incelemelidir. Tüm arşiv serileri sanat tarihçisini ilgilendirir: özellikle önemli dönemler, dökümler, ölüm sonrası envanterleri ve sözgelimi muhamminlerin arşivleri. Mimarların belgelerine, ressamların ya da fotoğrafçıların arşivlerine ulaşmak zordur. Les Archives de la Critique d'Art 1989'da Chateaugiron'da açılmıştır. Fotoğraf alanında Archives de la Direction du Patrimoine 1850'den itibaren bir yapıya kavuşturulmuştur ve bu kurum bugün 1.500.000 negatife sahiptir; bunlar Saint-Cyr (Yvelines) Kalesi'ne aktarılmıştır ve orada çok daha iyi

koşullarda korunur ve bu belgelerin Paris'te incelenmesi de mümkündür. Genel envanter (1989'da 1.800.000 negatif) ve Ulusal Müzeler Birliği de çok önemli belgelere sahiptir. Bibliothèque Nationale de çok önemli koleksiyonlara sahip bir kurumdur: 1851'den bu yana ticarileştirilen fotoğrafları elinde bulunduran resmi kurum tarafından 1851'den beri beslenen Cabinet des estampes çerçevesinde. Daha uzmanlaşmış fotoğraf arşivleri arasında Ortaçağ konusunda Poitiers Ortaçağ Uygarlığı Yüksek İnceleme Merkezi Arşivi ve tabii ki sözgelimi Giraudon ya da Larousse yayınevleri gibi kurumlardan söz edilebilir. Bu bağlamda, birçok yabancı fondan da söz etmek gerekir, çünkü fotoğraf sanat tarihçisi için en önemli belge kaynaklarından biridir. Floransa'da Alinari, Roma ve Floransa'da Hertziana Kütüphanesi, Barselona'da Mas, Almanya'da Marburg Üniversitesi ve daha önce sözü edilen İngiliz ve Amerikan araştırma enstitüleri. Görüntü tarihçisinin, her zaman iyi kötü eksiksiz olduğu kabul edilen basılı repertuvarların ötesinde, metodik enformasyon kaynaklarına ihtiyacı vardır. İkonografi sözlüklerinin yanında güncelleştirilmiş bilgilere gereksinim duyar. Muazzam bir ikonografik bilgi deposu olan *Princeton Index of Christian Art*'ın Avrupa'da iki kopyası vardır: Utrecht Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü ve Roma Vatikan Kütüphanesi. Bununla birlikte, bu indeks, ilke olarak sadece Ortaçağ uzmanlarına yarar sağlayabilir, çünkü 1200'lere kadar gelmiştir ancak incelemeler. Sainte-Geneviève Kütüphanesi'nde, Georges-Pompidou Kültür Merkezi'nde ve Orléans Metinleri Araştırma ve Tarih Enstitüsü'nde birçok video-disk oluşturulmaktadır.

VI. – Yeni teknolojiler

Resim bankalarının devreye girmesi konusunda yeni yöntemlerden söz etmiş bulunuyoruz. Genel olarak, sanat tarihi, yararlandığı muazzam bilgiye egemen olabilmek için enformatikten yardım almak zorundadır (*Bibliographie d'Histoire de l'art*, Colloque CNRS, 1969). 1978'de, Pisa'da ilk uluslararası kolokyum gerçekleştirilmiş ve bu kolokyumda sanat tarihiyle ilgili veri ve bilgilerin otomatizasyonu çerçevesinde yararlı tartışmalar yapılmıştır. CNRS 1970'ten bu yana bibliyografik bilgileri bilgisayara geçmiştir ve 1973'ten bu yana da kişisel araştırmalara olanak sağlayabilmektedir. Arşiv merkezi noterlik fonları da bilgisayardan araştırma olanakları verir. Louvre Müzesi'nde, Cabinet des dessins'deki ve tüm bilgilerin bilgisayarlara kayıtlı olduğu Inventaire générale'deki çalışmalar da ilerlemektedir. Arcade veri bankası XIX. yüzyıl "Güzel Sanatlar" yönetimi ve devlet siparişleri (Archives nationales) üstünde yoğunlaşmıştır. Mevcut koordinasyon girişimlerini doğrulayan bir yığın deneyim...

Bilimin sanat tarihine getirisi laboratuvar yenileme ve analizleriyle ilgili olarak uzun zamandan beri gündeme getirilmektedir. Tablo incelemeleriyle ilgili olarak teknik araştırmalarda yüzey araştırmaları (yalayarak geçen ışık, fotoğraf, mikroskoplar, ışınlar) ya da derinlik araştırmaları (x ışınları) yöntemleri kullanılır ve bu etkinliklerin amacı otantikleştirmek ya da tanımlama için güvenilir veriler elde etmektir. Orangerie de Paris'de, 1948'lerde, insanları laboratuvar kaynaklarıyla yakınlaştırma sergisi açılmıştır ilk kez. 1980'deyse, Grand Palais'de çok etkileyici bir sergi açılmıştır. Bugün

laboratuvar çalışması son derece uzmanlaşmıştır ve sürekli gelişmektedir. 1931'de kurumlaşan Musées de France Araştırma Laboratuvarı 1967'den beri hayata geçen modernleşme çalışmalarıyla dikkat çekici bir gelişmeye sahne olmuştur; 1989'dan bu yana elektrostatik bir hızlandırıcıyla (AGLAE) donanmıştır. Günümüzde arkeologlar ve sanat tarihçileri yirmiyi aşkın laboratuvardan yararlanabilmektedirler (*Revue de l'art*, sayı 60, 1983). Tarihsel Anıtlar Araştırma Laboratuvarı daha çok anıtsal sanatla ilgilidir: kaya resimleri ya da duvar resimleri sorunları, taşların yıpranması ya da vitrayların restorasyonu. Envanterde büyük çaplı mimari kalıntılar için bir fotogrametri atölyesi vardır.

VII. – İnceleme ve araştırmalarla ilgili olarak öğrencinin durumu

Fransa'da, ortaöğretimde sanat tarihi tam bir statü çerçevesinde öğretilen bir ders değildir, oysa, komşu ülkelerin çoğunda tam tersidir durum. Bugün agregasyon söz konusu değildir; sadece Plastik Sanatlar Agregasyonu için bir sanat tarihi sınavı vardır. Özel sektör dışında sanat tarihi üniversite eğitiminin her düzeyinde vardır ama bütün üniversitelerde yoktur. Bazı üniversitelerde gerçek anlamda bir birinci düzey eğitimi sadece tarih eğitimi çerçevesi içinde yer alır. Tüm öğrenim, ilk iki yıldan sonra lisans, master ve doktora düzeyindedir ve öteki disiplinlere geçiş de mümkündür. Sanat okullarının ve mimarlık okullarının çoğunda doğal olarak sanat tarihi eğitimi vardır. Ecole du Louvre

müzelerin bir koludur. Ecole du Patrimoine (*Journal Officiel*, 17 Mayıs 1990) Conservateurs de Patrimoine'ın yeni bünyesini oluşturacaktır: arkeoloji, arşiv, envanter, tarihsel anıtlar, müzeler. Esasen, arşive koruma eğitimi veren Ecole des Chartes'ta aynı zamanda arkeoloji bünyesi içinde bir sanat eğitimi bölümü vardır. Collège de France ve Ecoles des Hautes Etudes uzmanlık eğitimi verirler.

Sanat tarihinde öğrenci çok kısa sürede, sözgelimi dosya biçiminde kişisel araştırmalarla tanışır ve bu araştırmalar daha sonra bir master çalışması, tez ve bilimsel makalelere dönüşür. En önemlisi, her şeyden önce konunun seçilmesidir, daha sonra en büyük zorluğa gelir sıra: belgelerden, eski kaynaklardan ve modern bibliyografyadan yararlanmak. Gerçek anlamda araştırma yöntemini belirleyen çok büyük ölçüde herkesin kişiliğidir ama araştırmanın başarılı olması her şeyden önce soruların ve bilgilerin iyi ve doğru biçimde yönlendirilmesine bağlıdır. Bir master çalışması çerçevesi içinde, hareket noktasını doğru biçimde belirleyebilmek amacıyla, öğrenci, tarihsel bir bilançodan sonra tarihsel ve sosyokültürel çerçeveyi araştıracak, daha sonra da monografiler bağlamında bu araştırmaları ikonografik ve stilistik bir analize ulaştıracaktır; bu analiz kronolojik sonuçlara götürebilecek ve yapıtı daha geniş bir kültürel bağlama oturtabilecektir. Aslında, konunun içeriği, basit, mantıksal ve uyumlu olması gereken ve metnin dışında gerçek "tezin" dayanacağı bilimsel belgeler içermesi gereken planı belirler. Bu belgeler doğrulayıcı unsurlardan ya da arşiv belgelerinden ve muhtemelen açıklamalı bir katalogdan ve zorunlu olarak bir bibliyografya ve bir fotoğraf dosyasından oluşa-

bilir. Bu bağlamda, üniversite şartlarının yerine getirilmesi gerekir ve tercih edilen çalışma yöntemi, izlenen yöntem ve verilecek cevapların sınırları açık seçik bir biçimde açıklanmalıdır. Yararlanılan yapıtlar belirtilmelidir. Metnin, notların ve gerekli açıklamaların sunulmasında özen gösterilmesi gerekir. Bu tür bir çalışmayı, genellikle, basıma hazır "daktilo edilmiş bir metin" biçiminde sunmak gerekir. Bu konuyla ilgili olarak J. Thuillier'nin bir master tezinin ya da bir dosyanın hazırlanması üstüne verdiği öğütlere (*L'information d'Histoire de l'art*, 1975, sayı 4), ayrıca, J. Guillaume ve C. Mignot'nun bir eser monografisinin kaleme alınması konusunda verdikleri öğütlere (*Histoire de l'art*, 1/2, 1988) bakılabilir. Öğrenimini tamamlayan öğrenci bir meslek seçecektir. Üniversite kariyeri ya da Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi dışında sanat tarihçilerinden yararlanan birçok kurum vardır. Ama geleceğin sanat tarihçisi, daha önce Fransa ya da Fransa dışında burs başvurusunda bulunabilir ya da dış ülkelerdeki Fransız okullarında ders vermek için aday olabilir. Ayrıca, bazı sınavlara da girebilir: sözgelimi Antikite yöneticiliği, Fransa'nın anıtlarının ve sanatsal zenginliklerinin genel envanteri araştırmacılığı, tarihsel anıtlar müfettişliği sınavları ya da ulusal müze yöneticiliği sınavları. Paris kent müzelerinin sınavları ayrıdır. Sanat tarihçisi için çalışma alanı geniştir ama öğrenci sistematik araştırmalarında sabırlı ve tutarlı olmalıdır: muhamminler, antikiteler ve sanat galerileri, yayın dünyası, mesenlik, gazetecilik, konferans rehberliği, restorasyon, genel olarak kültür ve turizm meslekleri.

SONUÇ

Sanat tarihi tarih olarak eğilimler ve okullar arasında gidip gelir. Koleksiyon kaygısının yanına bir de kataloglar kaygısı ve yapıtların bilgisayara geçirilmesi kaygısı eklenmiştir. Veri bankaları oluşturulmaktadır. Sanat eserlerini korumaya yönelik kurumlar ve müzeler dönüşüm geçirmekte, tarihsel ve sanatsal kültürü yaygınlaştırma konusunda pedagojik tavır ve tutumlar aracılığıyla tek misyonları olan koruma etkinliğini yerine getirmektedirler. Belli başlı inceleme ve araştırma eğilimleri, biçimsel ve sosyal eğilimlerle ilgilenenler yanında başka bazı araştırmalarla disiplin yenilenmeye çalışılmaktadır. Bu disiplin her ülkenin farklı özelliklerine göre ortaöğretimde ve üniversite öğretiminde bağımsız bir disiplin olarak yerini almış, eğitim programları içinde birleştiği tarih ya da felsefeye bağımlılıktan kurtulmuştur yavaş yavaş. Sonuç olarak, çok genç olan bu disiplin kültürel alanda uzmanlara ihtiyacı olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır; bu uzmanların, bir tablo önünde güzel konuşan insanlardan çok, resimli yapıtlar için sanat yapıtlarını seçen insanlardan daha yetenekli kişiler olmaları gerekir.

1968'den sonra, özellikle Fransa'da tartışma sanat tarihi ve tarih, hatta sanat tarihi ve sanat eleştirisi arasındaki

farklılıklar üstünde değil, sanat tarihini arkeolojiden ayıran farklılıklar üstünde yoğunlaşmıştır ve bu durum sadece eski dönemlerle ilgili değildir. Sanat tarihi, kimilerine göre, güzeli, belli bir sosyal sınıfın zevklerini irdelemeye çalışan bir bilimdir, arkeoloji ise maddi kültür üstüne soruşturmalar sayesinde mütevazı insanların yaşamına nüfuz etme olanağı verir. Bu tartışmalar bitmemiştir ama bugün eskimiştir biraz. Sanat tarihi, her disiplin gibi, çeşitli özellikler taşır ve tarih alanındaki tüm yaklaşımlara denk düşebilir. Ayrıca, uçsuz bucaksız insan yaratıcılığının bir yanını, kendi olanaklarıyla kendi yaklaşım yöntemlerini izleyerek sanatsal ya da zanaatsal özellikli bir çalışma alanını kavrayabilir. Medyaların önem kazanmasıyla sanat gitgide daha geniş kitlelere ulaşmaktadır ve bu disiplinin öğrenilmesiyle birlikte kolektif bir zevk gelişmektedir, öte yandan, teknik alan da sanayi, sinema ya da bazı soyut alanlarla birlikte genişlemektedir.

Son altmış yılda sanat tarihi çok gelişmiştir. Tarih disiplinleri içinde sanat tarihi en hızlı büyüme eğrisi gösteren disiplindir: basılmamış yayınlar, kaynak yayınlar, yapıtların belgelenmesi, anıt ya da sanatçı monografileri, açıklamalı kataloglar, etkiler ve sanatsal ilişkiler üstüne incelemeler, kitlelere ve güncel dünyaya açılma. Bugün sanat tarihi tüm dönemlerle, tüm sanatlarla ilgilenen ve tarihe eşlik eden bir bilimdir. Her araç-gereci, olanağı, her dönemin ifade olanaklarını dikkate alır. Sadece aidiyet, tarihlendirme ya da ikonografik yorum sorunlarıyla ilgili değildir, aynı zamanda yaratım koşullarını, sanat yapıtının finansmanını, sipariş sürecini, yapıtın tekniklerini ve oluşumunu, nihayet, yöneldiği kitlenin algılama biçimini değerlendirir.

Ek Bölüm

SANAT TARİHİNE METİNLER ARACILIĞIYLA GİRİŞ

I. – Düşünce akımları

Giorgio Vasari (1511-1574). İtalyan mimar ve ressam, Michelangelo hayranı. Modern zamanlar sanat tarihi Vasari'yle başlar. 1550'de Roma'da yayınlanan *En İyi Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Yaşamları* adlı yapıtı 1568'de genişletilmiştir. Urbinolu Raffaello'nun yaşamıyla ilgili yapıtı, Michelangelo'nun yaşamından sonra en kapsamlı derlemesidir.

"Bir savaşta atların kaçışını ve askerlerin cesaretini göstermenin, tüm hayvan türlerini betimleyebilmenin, her şeyden önce canlı bir model gibi gözüken portreler çizebilmenin ne kadar önemli olduğunu hissetmiştir. Resim sanatı için gerekli olan her şeyi öğrenmiştir: kumaşlar, ayakkabılar, miğferler, zırhlar, kadın saç şekilleri, saçlar ve sakallar, vazolar, ağaçlar, mağaralar, kayalıklar, ateşler, gürültülü ya da sakin gökyüzü, bulutlar, yağmurlar, şimşekler, güzel hava, gece, ay, güneşin etkileri vb.

"Michelangelo'nun damgasını vurduğu yere ulaşamayacağını hisseden Raffaello çözümü onunla eşit olmakta ve belki de onu aşmakta buldu. Zamanını boş yere taklitle geçirmek yerine sıraladığımız ötekiözellikler konusunda evrensel bir yetenek kazanmaya harcadı çabasını. Zamanımızda bu örneği izlemeyen bir yığın ressam vardır; sadece Michelangelo'yu incelemek istediler ve onun mükemmelliğine bir şey eklemek istemediler: boşuna zahmet ettiler; resimleri katı, kısır, renksiz, itici ve yaratıcılıktan yoksun. Tüm öteki sorunlarla ilgilenirlerken kendilerine ve başkalarına yararlı olabilirlerdi."[1]

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Alman arkeolog ve kuramcı, Kardinal Albani koleksiyonlarının koruyucusu (1758) ve Roma'da Antikite müfettişi (1763). Yunan heykelleri hayranı, neoklasisizmin ölçütlerini vermiştir. Sanat yapıtlarını ilk kez doğrudan gözlem aracılığıyla sınıflandırmış, katalog yazımını ve müzeleri desteklemiştir. *Yunan Heykel ve Resimlerinin Taklidi Üstüne Düşünceler* (1755) ve *Antikçağ Sanat Tarihi* (1764) önemli yapıtlarıdır.

"Ancak eskileri taklit ederek mükemmelliğe ulaşılabilir, hatta taklit edilemeyen bir sanatçı olunur; ve Antikçağ sanatçıları ve özellikle Yunanlılar'la ilgili olarak Homeros üstüne söylenenler söylenebilir: yapıtlarını öğrendikçe hayran olacağız onlara çünkü gerçekgüzellik ne kadar dikkatle bakarsak o kadar kuvvetle parlar [...].

"Michelangelo, Raffaello ve Poussin eski sanatçıların ürünlerine aynı gözlerle bakıyorlardı. Onların kaynaklarında zevki, gerçeği ve güzeli arıyorlardı. Hatta Raffaello bunları, onların doğdukları ülkeden aldı; Yunanistan'a, kendisi için, zamanın tahribatından

1) G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, A. Chastel'in yönetiminde, c. V. Paris, 1983, s. 221.

kurtulan değerli Antikçağ anıtlarını resmetmeleri amacıyla çok sayıda yetenekli ressam gönderdi [...].

"Laocoon heykeli eski Roma sanatçıları için, bizim için Polykleitos'un kuralları neyse oydu; yani sanatın mükemmel örneği [...].

"Yunan sanatçıların ürünlerini yargılayabilecek olanlar ve onları taklit etmeye çalışanlar, bu başyapıtlarda sadece tercih edilen doğayı değil, daha güzel ve daha ince bir şey bulacaklardır; bu başyapıtlarda modelin dışarıdan görülmediği o güzel ideali bulacaklardır [...].

"Pagan mitoloji, efsaneler ve Ovidius'un dönüşümleri yüzyıllar boyunca bizim en yetenekli ressamlarımızın fırçalarından çıkmış belli başlı tüm konuları oluşturmuşlardır neredeyse. Bu konular sık sık çeşitli değişikliklerle yinelenmiştir ve sonunda bütünüyle tüketilmiştir. Tek başlarına dua edenler, din kurbanları, kutsal aileler, çarmıha germeler, Europa'nın kaçırılması, Daphne'nin kaçışları, Phaethon'un düşüşleri gibi konular o kadar çok tüketilmiştir ki şimdi artık meraklılara bu beylik konular üstünde körelmiş zevklerini uyandırmak için yeni konular gerekmektedir [...].

"Doğrusunu söylemek gerekirse, aramızda, fikirleri öncüllerinin ya da çağdaşlarının ürünleriyle sınırlanmış bir sanatçının kendisini birdenbire kısır bir çölde bulacağı doğrudur. Modern resim insanlık, cesaret, tembellik, vatanseverlik vb. ahlaksal nitelikler gösteren yapay imgelerden ve figürlerden çok az üretmektedir [...]."[2]

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın ilk yarısının Alman filozofları arasındaki estetik tartışmalar bir sanat teorisinin geliştirilmesine katkıda bulunmuştur. Hegel'in Berlin'de verdiği estetik dersleri (1818-1831) iki temel soru atar ortaya: Sa-

2) J. J. Winckelmann, *Réflexions sur la peinture et la sculpture, Recueil des différentes pièces sur les arts* içinde (Fr. çev., Cenevre, Minkoff Reprint, 1973, s. 2-5, s. 54-56).

nat düşünceden nasıl kurtulabilir? Sanat nasıl zihinsel yaşamın bir parçası olabilir? Her dönem bir düşünce, bir sanat biçimi ve bir üslupla tanımlanır.

> "Doğanın taklit edilmesine karşı düşüncelerimizi söylerken sadece doğal olanın, sanatsal betimlemenin kuralı, yüce yasası olmaması gerektiğini söylediğimizi düşünüyoruz. Ayrıca, sanat yapıtının, içeriğini, en azından somut bir biçim altında ifade edilmesi kadar önemli bir unsurunu büyük olasılıkla duyulur dünyadan, dolaysızlıktan, doğanın verilerinden ya da insani durumlardan aldığını da kabul ediyoruz. Böyle bir içeriğin, içerik olarak bütünüyle doğadan alınmasının gerekliliğinin nedeni budur [...].
>
> "Taklidi sanatın amacı yaparken güzelliğin kendisinin bir amaç olduğu göz ardı ediliyor [...].
>
> "Dolayısıyla, sanatın amacı var olanı bütünüyle biçimsel biçimde taklit etmekten başka bir şey olmalıdır; bu taklit, bir sanat yapıtıyla hiçbir ortak yanı olmayan teknik yapaylıklardan başka bir şey getirmez."[3]

Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895), Gheorghi V. Plehanov (1856-1918), Lenin (1870-1924). Hegelciliğe dayanan Marx ve Engels'in yapıtları, Marx'ın *Ekonomi Politiğin Eleştirisi*'nde (1858) sorduğu "sanatı tarihselliğine rağmen sonsuz bir değer yapan nedir?" sorusu çevresinde, sanat ve estetik hakkında çok sayıda düşünce sergiler. Burada verilen özet Paul Eluard'ın (1895-1952) *Les frères voyants* adlı yapıtında verdiği özelliği yansıtıyor. Plehanov Marksist teorileri Rusya'ya yaymış ve toplumsal yaşamın yansıması olarak sanat düşüncesinin oluşmasına katkıda bu-

3) Hegel, *Esthétique de la peinture figurative* (Fr. çev.) Ed. B.Teyssedère, Paris, Hermann, 1964, s. 39.

lunmuştur. Öğrencisi Lenin'le girdiği polemik, sanatı parti siyasetine tabi kılmayı reddetme konusu üstünde yoğunlaşmıştır.

"Bazı insanlarda sanatsal yeteneğin özel bir yoğunluk göstermesi ve bununla bağlantılı olarak kitleler içinde boğulması iş bölümünün bir sonucudur. Bazı sosyal koşullarda herkes çok iyi bir ressam olabilseydi bile, bu durum herkesin aynı zamanda özgün bir ressam olmasını da engellemeyecekti, öyle ki, burada 'bütün insanların çalışması' ve 'tek bir insanın çalışması' arasındaki fark bir anlamsızlığa götürür. Toplumun komünist örgütlenmesiyle, her durumda, sanatçının sadece iş bölümünden kaynaklanan yerel ve ulusal bir kısıtlılığa tabi olması ve bireyin, kendisini özellikle bir ressam, bir heykelci vb. yapan herhangi bir sanata tabi olması durumu son bulur; sadece bu adlar bireyin mesleki gelişmesinin sınırlılığını ve iş bölümüne bağımlılığını yeterince açıklar. Komünist bir toplumda ressamlar yoktur, olsa olsa resim yapan insanlar vardır."[4]

"Sanat alanında, deha, bir toplumun ya da sosyal bir sınıfın egemen estetik zevklerinin en yetkin ifadesidir. Nihayet, tüm bu alanlarda sosyal ortam etkisini gösterir ve kariyerlerini göstermek isteyen bireysel dehalara iyi kötü olanaklar sağlar. Dehanın bireysel özellikleri, hiç kuşkusuz, asla ortamın etkisiyle açıklanamaz."[5]

"Burjuva yazarın, artistin, aktrisin özgürlüğü sadece maskeli (ya da kendisini sinsice maskeleyen) bir bağımlılıktan başka bir şey değildir: para kesesine bağımlılık, baştan çıkarıcıya bağımlılık, patrona bağımlılık. Ve biz sosyalistler bu ikiyüzlülüğün maskesini indirelim, sahte tabelalarısökelim (...) sınıflar dışında bir edebiyat ve sanata sahip olabilmek için değil (bu ancak sınıfsız bir sosyalist

4) Marx et Engels, Paul Eluard, *Anthologie des écrits sur l'Art* içinde, Paris, Cercle d'Art, 1972, s. 57.

5) G. Plékhanov, *Essai sur le développement de la conception moniste de l'histoire*, Paris-Moskova, Ed. Sociales, 1973, s. 196-197.

toplumda mümkündür), sözde özgür ama aslında burjuvaziye bağlı bir edebiyata karşı çıkmak için, gerçekten özgür, proletaryaya açık bir edebiyata sahip olmak için."[6]

Heinrich Wölfflin (1864-1945). Basel Üniversitesi'nde Jacob Burckhardt'ın ardılı olan bu sanat tarihçisi *Sanat Tarihinin Temel İlkeleri* (1915) adlı yapıtında disipline yeni bir atılım kazandırmış, üslupların sınıflandırma ve karşıtlığı için dört kavram önermiştir. Biçimlerin ve kompozisyon biçimlerinin iç analizini yenilemiş ve yüzyılımızın sanat tarihini büyük ölçüde etkilemiştir.

"Nelerdir bu ilkeler? XVI. yüzyıl sanatını XVII. yüzyıl sanatından ayıran özellikleri göstermek için onları beş çift halinde gruplandırmaya çalıştım: çizgisel (plastik) ve resimsel; paralel düzlemlerle gösterme ve derinliğine gösterme; kapalı biçim ve açık biçim (tektonik-atektonik); çoklu birlik ve basit birlik; mutlak açıklık ve göreli açıklık [...].

"Sanatta biçimin iç gelişimi söz konusudur. Biçimlerin sürekli değişikliğini onları kuşatan dünyanın değişken koşullarıyla ilişkiye sokma çabaları ne kadar övgüye değer olsa da, bir sanat yapıtının fizyonomisini açıklamak için bir sanatçının insani karakteri ve bir dönemin sosyal yapısı ve zihniyeti ne kadar gerekli olsa da, en genel olasılıklarıyla sanatın ya da, daha doğrusu, biçimlerin yaratıcı imgeleminin kendisine özgü bir yaşamı ve gelişimi olduğunu hiçbir durumda unutmamak gerekir."[7]

Aloïs Riegl (1858-1905). Viyana formalist okulu bu sanat tarihçisinin şahsında sanat yapıtı üstüne doğrudan araş-

6) Lenin, *Sur l'art et la littérature* (Fr. çev.), c. II (coll. "10/18"), Paris, Union Générale d'Editions, 1976, s. 141.

7) H. Wölfflin, *Reflexions sur l'Histoire de l'Art*, Paris, 1982, s. 35, 48.

tırmalar yapabilecek bir kuramcı bulmuştur. Sanat yapıtı her dönemde sanatsal iradenin bir sonucu gibi tanımlanmıştır burada.

> "*Sanatın değeri.*
>
> "Modern anlayışlara göre [...] bir anıtın bizim için sanat değeri taşıyabilmesi modern sanatsal arzu beklentisini tatmin ettiği ölçüde mümkündür. Bu beklenti iki tip gereklilik içerir. Birincisi modern sanatsalamaca ve sanat tarihinden eski dönemlere özgüdür: her modern sanatyapıtı modernliğiyle bitmiş halde göstermelidir kendisini ve biçimlerinde ve renklerinde hiçbir bozulma belirtisi görülmemelidir. Bir başka deyişle: her yeni yapıt bu özelliğiyle sanatsal bir değer taşır ve buna esas değer ya da sadece yenilik değeri denir. Süreklilikten değil eski anlatım biçimlerine göre modern sanatsal amacın gerçekleştirdiği kırılmadan gelen ikinci gereklilik, anlayış, biçim ve renk bağlamında yapıtın özgünlüğüyle ilişkilidir. Buna tercihen "göreli sanatsal değer" demek gerekir, çünkü bu gerekliliğin hiçbir nesnel ya da kalıcı gerekliliği yoktur. Tersine, sürekli bir dönüşüme tabidir. Kesin olun şudur: bir eser bu iki gereklilikten hiçbirini tam anlamıyla tatının edemez [...]."[8]

Erwin Panofsky (1892-1968). Hamburg'da Aby Warburg çevresinde eğitim gören, daha sonra ABD'ye göç eden sanat tarihçisi. 1939'da yayımlanan *İkonoloji İncelemeleri* üç analiz düzeyi aracılığıyla yorumu son safhasına taşırlar: sanat yapıtının ön-ikonografik betimlemesi olan ilksel ya da doğal anlam; ikincil ya da saymaca anlam veya temalar evreni ve görüntülerle temsil edilen özel kavramlar, öyküler ve alegoriler; sembolik değerleri ilgilendiren özel anlam ya da içerik.

8) A. Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, Paris, Seuil, 1984, s. 94-95.

Geleneğin öyküsü[9]

Yorum konusu	*Yorum etkinliği*	*Yorum için donanım*	*Yorumu düzenleyici ilke*
I. *Birincil* ya da *doğal* konu: *a)* gerçek *b)* sanatsal gerekçeler evrenini oluşturan anlatımsal	*Ön-ikonografik betimleme* (ve yalancı-biçimsel analiz)	*Pratik deneyim (nesnelerle ve olaylarla yakınlık)*	*Stil*'in öyküsü (farklı tarihsel koşullarda *konuların* ve *olayların biçimlerle* açıklandığı tarz üstüne araştırma)
II. *İmgeler, öyküler* ve alegoriler evrenini oluşturan *ikincil* ya da *saymaca* konu	*İkonografik analiz*	*Literatür bilgisi (özel temalarla ve anlayışlarla yakınlık)*	*Tiplerin* öyküsü (farklı tarihsel koşullarda *özel temaların* ve *kavramların konularla ve olaylarla* açıklandığı tarz üstüne araştırma)
III. "*Sembolik*" değerler evrenini oluşturan *özel anlam* ya da *içerik*	*İkonolojik yorum*	*Sentetik sezgi (insan zihninin temel eğilimleriyle yakınlık)*, kişisel bir psikoloji ve bir *Welt-anschauung* bir koşullanmış	*Kültürel belirtilerin* ya da genel olarak "*sembollerin*" öyküsü (farklı tarihsel koşullarda *insan zihninin temel eğilerinin* özel *temalar ve kavramlarla* açıklandığı tarz üstüne araştırma)

Henri Focillon (1881-1943). Fransa'da, kökleri Wölfflin ve Riegl'in görüşlerinde yatan formalist sanat tarihi okulu-

9) E. Panofsky, *Thèmes humanistes dans l'Art de la Renaissance, Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, s. 31 içinde.

nun lideri. Sanat tarihi sadece biçim olarak vardır ve biçimdeki dönüşümler yapıtı mekân ve zaman içinde geliştirir. Biçim sanatsal kişilik ve üslup üstüne bilgiler verir.

"Her üslup çeşitli çağlardan ve durumlardan geçer. Bu bağlamda, üslup çağlarını ve insan çağlarını özdeşleştirmek söz konusu değildir ama biçimlerin yaşamı rastlantısal değildir, tarihe iyi uyarlanmış ve gerekliliklerinden kurtulmuş bir dekor fonu değildir, bu biçimler kendilerine özgü kurallara uyarlar, bu kurallar onlardadır ya da içinde bulundukları veya merkez aldıkları düşünce bölgelerinde bulunurlar ve çok sıkı bir akıl yürütme durumu, birbirlerine çok sıkı biçimde bağlı deneyimlerin birleştirdiği bu büyük bütünlerin, yaşamları dediğimiz bu dönüşümler aracılığıyla kendilerini sergiledikleri durumları araştırmak uygundur. Ardı ardına geçirdikleri dönüşümler üsluplara göre az ya da çok uzun veya az ya da çok yoğundur – deney çağı, klasik çağ, gelişme çağı, Barok çağ [...].

"Simetriler, almaşmalar, bölünmeler, düğümlenmelerden oluşan basit süsleme teması, bir eğri, bir arabesk süsleme, ritim ve kombinezon olmadan önce içinde gözüktüğü boşluğu çözer ve yepyeni bir yaşam verir ona. İnce, dalgalı bir çizgiye indirgenmiştir, bir sınır ve yoldur. İçinde yer aldığı kısır alanı yuvarlar, yayar, böler. Sadece kendi içinde yaşamaz, ortamını da biçimlendirir ve bu biçimlendirme de bir biçim verir. Onu dönüşümleri içinde izlersek ve sadece eksenlerini, yapısını düşünmekle yetinmezsek, bu ağ içinde kuşattığı her şeyi dikkate alırsak, parçalanmış, eklenmiş bir evren oluşturan sonsuz bir mekân çeşitliliği çıkar karşımıza. Fon kimi zaman çok büyük ölçüde görünür ve süsleme de bu fonda düzenli biçimde, öbekler halinde dağılır; süsleme teması kimi zaman güçlü bir biçimde serpilir ve kendisine gereç işlevi gören düzlemi yutar."[10]

10) H. Focillon, *Vie des Formes* ("Bibliothèque de Philosophie contemporaine"), Paris, PUF (3. bas.), 1974.

Pierre Francastel (1900-1970). Kökenleri Viyana'da Max Dvorak'ın çalışmalarında ve sanatı belirleyen toplumsal gruplar çerçevesi içinde sanat yapıtının farklı biçimlerde açıklanması olgusunda yatan Fransız sanat sosyolojisi okulunun önderidir. Biçimlerin özerk yaşamı düşüncesine karşı çıkan bu okul, ideolojik özelliklerin ötesinde, sanatsal üretimin maddi ve teknik zorlamalarının altını çizer.

"[...] Bana göre, esas olan bir sanat sosyolojisi –ve tarihi– oluşturmanın tek biçimi her figüratif yapıtın bir uygarlık meselesi olduğu konusunda bir bilinçlenmedir; bu uygarlığın özelliklerini ve oynadığı rolü ancak tam çağdaşlar tarafından doğrudan doğruya algılanan değerlerle kesinlikle özdeşleşmeyen yöntemleriyle ve amaçlarıyla doğrudan doğruya yüz yüze gelerek anlayabiliriz [...].

"Bilginlerimizin çoğu resmin dünyaya açılmış bir pencere olduğu genel düşüncesini benimsemiş bir anlayış içinde kalmışlardır. Ama toplumun büyük bölümü –ve modern sanatın başarısı kanıtlar bunu– plastik ya da figüratif değerlere entelektüellerden daha duyarlıdır. Bu bağlamda, en büyük güçlük şudur: kendilerini gerçekten bakışın dersini somutlayan elle ifade edebilen insanlar bunu dille değil resimle, tam anlamıyla ve gerçekten ifade ederler [...].

"İnsan sanatla, sözle ve teknikle bakışı biçimlendirerek boyutları, tasarımlarla ilgili etkinlikleriyle ortaya çıkan anlık kapasitesinin sınırları içinde doğasına denk düşen bir evreni somutlaştırır. Her eylem, biçim değiştirmiş her imge gerçeklik yaratıcısıdır. Bir toplum bir gerçeği uygulamaz, oluşturur onu."[11]

11) P. Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel de Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, s. 14-17, 20.

Michelangelo Buonarotti (1475-1564). İtalyan Rönesans mimarı, heykeltıraşı ve ressamı; dehası özellikle Vasari tarafından tanıtılmıştır. Mimari eserleri daha geç bir döneme rastlar (Roma'da Capitole Meydanı, Vatikan'da San Pietro). Floransa'da San Lorenzo'nun cephesini tasarlamış ve 1524'te, merdiveni 1560'ta Ammannati tarafından bitirilen Lorenzo Kütüphanesi'ni yapmıştır.

> "Sözgelimi, her birinin derinliği bir avuç içi kadar, ama uzunlukları ve genişlikleri farklı oval kutular alalım; öncelikle bu kutuların en büyüğünü kapıdan istediğimiz kadar uzaklıkta, yere koyalım, isteğe göre, çok derin olmayan ya da, tersine, dik bir merdiven boşluğuna; birincisinin üstüne biraz daha küçük olan ama ayak basılabilecek gibi olan ikincisini koyalım... Ve böyle devam edelimson basamağa kadar, kapı genişliği kadar biryer ve oval merdivenin söz konusu bölümü iki kanat oluştursun (...) her biri bir tarafta ve basamaklar basamaklara denk düşsün ve oval değil, tersine, dik olsun... Ortadaki basamaklar efendinin, yan basamaklar hizmetkârların (...) çılgınca şeyler yazıyorum ama çok iyi biliyorum ki, Messer Bartolomeo [Ammannati] ve siz bir ders çıkaracaksınız bundan."[12]

Andrea Palladio (1508-1580). Yunan-Roma sanatını zamanın ihtiyaçlarına göre uyumlu orantılarla canlandıran Güney İtalyalı mimar (Ragione Sarayı, 1545; Villa Rotonda, 1568-1571; Vicence Olimpik Tiyatrosu, 1580). *Mimarlığın*

12) Y. Rial, *Michel-Ange, peintre, architecte et sculpteur*, Paris-Lozan, Vilo, 1978.

Dört Kitabı (1570) adlı yapıtı çağdaşları için ve tüm neoklasik dönem için bir referanstır.

"Dolayısıyla, ben diyorum ki, mimarlık, tüm öteki sanatlar gibi, doğanın taklidi olarak, doğanın nesneler için gerekli kıldığı düzene ters ya da düzenden uzak hiçbir şeyi kabul etmez. Bu nedenle taş binalar yapmaya başlayan eski mimarları gözlemliyoruz; bu binalar eskiden ahşaptı ve bu mimarlar sütunlarının üst kısımlarının alt kısımlara göre daha ince olmasını arzu etmişlerdir... Üst kısımları köklerine göre gövdelerinden zayıf olan ağaçlar gibi... Aynı şekilde, üzerlerine ağır yükler konan eşyaların zamanla zayıflamaları doğal olduğundan sütunların altlarına temeller yerleştirmişlerdir; bu sütunların yarım silindir biçiminde silmeleri ve sütun başlıkları ve de yarım silmeleri, taşıdıkları yük nedeniyle çökmeler ve şişmeler gösterir. Ayrıca, kabartma çıkıntılarında oluklar, pervaz destekleri ve dişçik bezekleri bulunur ve bunlar kiriş başlıklarıyla döşeme kirişlerini gösterir ve çatıya destek oluştururlar [...].

"Ama benim en önemli bulduğum aşırılık, kapıların üstünde, pencerelerde ve localarda kırık ve ortaları açık alınlıklar görmektir, çünkü bunların en önemli işlevi binanın yağmur alan yerlerini korumaktır ve bizim ilk mimarlarımıza öğretilen bu yerlerin kubbeli ve çatılı olmasıdır."[13]

Marc-Antoine Laugier (1713-1769). Edebiyatçı ve döneminin mimarlık gözlemcisi, 1753'te *Mimarlık Üstüne Deneme* (2. bas., 1755) adlı yapıtını yayınladı; öteki metinleri arasında en başarılı yapıtıdır bu; 1765'te *Mimarlık Üstüne Gözlemler*'i yayınlandı. Çok somut ve pratik olan yazıları bir mimarın yazıları değildir ve Fransa'da, XVIII. yüzyılın ortasında mimarlık tartışmalarında önemli bir yere sahiptir.

13) A. Palladio, *Les quatre livres de l'Architecture*, Paris, Arthaud, 1980, Kitap I, böl. XX, s. 83-84.

"Şu sonuçlara vardım. 1. Duyulardan ya da insanların üzerinde uzlaşmaya vardıklarından bağımsız bir temel güzellikler mimarlığı vardır. 2. Bir mimarlık yapıtının kompozisyonu soğuk ve canlı, düzenli ve düzensizdir, beynin yarattığı tüm yapıtlar gibi… 3. Bu sanat için ve tüm öteki sanatlar için kesinlikle sonradan kazanılmayan, doğanın verdiği bir deha gerekir; ve bu yeteneğin, bu dehanın yasalara bağlı ve yasaların esiri olması gerekir."[14]

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Ortaçağ anıtları restoratör mimarı; tam bir restorasyon mimarlığı geliştirmiştir (Vézelay, Notre-Dame de Paris, Carcassonne). Pierrefonds Şatosu'nu restore etti. Teorik yapıtlarında (*Açıklamalı Mimarlık Sözlüğü*, 1854-1868; *Mimarlık Üstüne Konuşmalar*, 1863-1872) yeni gereç kullanımını teşvik etti ve binanın iskeleti üstünde durdu.

"Mimarlıkta, özellikle modern anlayışlarda eksik olan esnekliktir; sanatın, tanıdığı bir toplum içindeki rahatlığıdır; mimarlığımız, yüzyılının dışında, sıkıntı verir ya da alçalmaya varıncaya kadar, sağduyuyu küçümseyinceye kadar sıkıntılıdır. Dolayısıyla, doğal yollarını bıraktıkları dönemden önce geçmiş yüzyılların sanatlarının irdelenmesini salık versek de, bugün içimizde XVIII. yüzyıl evlerinin ve saraylarının yükselmesini istemiyorduk, bu incelemeye, mimarlara esneklik verebilen, her şeye gerçek bir ilkenin uygulanmasını sağlayan bir alışkanlık, ülkemizin özünü oluşturan, doğuştan gelen bir özgünlük ve bağımsızlık verebilen bir olgu gibi bakıyorduk."[15]

14) M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Brüksel-Liège, P. Mardaga, 1979, Avertissement, s. XL.

15) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI*[e] *au XVI*[e] *Siècle*, Introduction.

Charles Garnier (1825-1898). Özellikle yeni Paris Operası'nın (1862-1875) inşaatıyla tanınan Fransız ressam. Yunanistan, İtalya, ve Ortadoğu seyahatlerinden III. Napoléon üslubu denen üslubu belirleyen eklektik bir tarihselciliğin unsurlarını çıkarmıştır. Bu bağlamda, belirgin özellik aşırı ve çok renkli bir heykel dekorudur.

"'Zamanımızda mimar yok: sanat geriliyor. Belki de mimarlarımız sanatçı değil, bilimadamı; icat etmiyorlar, kopya ediyorlar; yaratmıyorlar, hatırlıyorlar.' Her gün bize yöneltilen haksız suçlama bu, kitlenin sıradan ve favori teması bu [...].

"Şimdi güncel stile geliyorum. Kompozisyonunun ilkesi, Yunan ya da Roma, en azından yay biçimleri ve düz silme kullanır; kırık yay biçimleri de kullanır ve çeşitli kitle anlayışlarıyla XIV. Louis üslubuna yaklaşır. Sonuç olarak, bilinen tavırlardan yararlanır çünkü özgünlük peşinde koşmak amacıyla iyiyi, güzeli bir yana bırakmamak gerekir. Binaların dışlarıyla ve içleriyle uyum halindedir, neden ve görünüm de yerini bulmuştur burada."[16]

Walter Gropius (1883-1969). Alman mimar ve dizayn mimarlığı kuramcısı; 1919'da, Weimar'da Bauhaus sanat okulunu kurmuştur. 1927'den sonra asgari konut ve tek ailelibirimler üstüne incelemeler yapmıştır. 1934-1937 arasında İngiltere'de, daha sonra ABD'de çalıştı. Tüm XX. yüzyıl mimarlığını belirleyen, onun, yapının mekânsal ve estetik belirlenmesi değeri postulatıdır (Dessau'de Bauhaus Merkezi, 1925-1926).

16) Charles Garnier, *A travers les arts* ("Les classiques français de l'Histoire de l'art"), Paris, Picard, 1985, s. 90-92, 99-100.

"Büyük bir titizlikle tasarlanan bu yeni kent birimleri bizim için bir hazırlık deneyimidir, daha karmaşık ikinci düzeye geçişin evresidir: büyük kentlerimizin yeniden inşası. Beş-sekiz bin nüfuslu ve iki-üç bin çalışanlı, sanayi kapasiteli bu yeni kentler bölgesel bir kent yapısının temelinin birliğini oluştururlar ve buralarda toplumumuzun sürekli artan hareketliliğini gerekli kılan esnek ve plastik özellikler görülür. Eski "kent" yerel, özerk bir yönetim birimi olmaktan çıkabilecektir; "kentsel birim"in son unsuru oluşturduğu, tüm bir bölgeyi kapsayan yeni bir yönetim sisteminin parçası olacaktır. Bu birimler XIX. yüzyılda büyük ve küçük kentler, kent ve köy arasındaki karşıtlıkları yok edecektir. İşsiz emekçilere (kentli ya da köylü) yer değiştirttirerek hem kentlilere hem köylülere yeni topluluklara katılma olanağı verecektir."[17]

Charles Edouard Jeanneret, "Le Corbusier" denir (1887-1965). Bu mimarın yapıtları biçimsel çeşitliliği ve çok güçlü mimari birliğiyle XIX. yüzyılın büyük bölümüne yayılmıştır. Le Corbusier'ye göre, mimarlık ve şehircilik, mimarlık pratiği ve teorisi gibi birbirlerinden ayrılamazlar. Le Corbusier 1917'de Paris'e yerleşti, bu kentte kübizmle ilgilendi, şehircilik araştırmaları ve bir yığın proje geliştirdi. XX. yüzyıl mimarlığının her evresi kısmen Le Corbusier'ye göre tanımlanır.

"Makineler insanlık tarihinde umulmadık bir biçimde bir sayfa çevirdiler ve makine çağının birinci yüzyıl çevriminde insan şaşırdığından ve kötü muamele gördüğünden kimileri makinelerin işgal ettikleri gerçek yeri öğrenmek istemiyor. Hatta reddetmek bile istiyorlar! Oysa, inşaat dünyasında temelden devrimci bazı konstrüktif unsurlarla açıklanan bilimsel keşiflerin etkisi belirleyicidir. Şöyle ki:

17) F. Choay, *Urbanisme, utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965, s. 231-232.

"1. Taşıyıcı işlevlerin (direkler ve kirişler) ve taşınan bölümlerin (duvarların ya da bölmelerin doldurulması) ayrılması [...].

"2. Hiçbir zorunlu taşıyıcı işlevi olmayan cephe, içeriyi dışarıdan ayıran basit bir örtü gibi düşünülmüştür [...].

"3. Binanın iskeletinin zeminle sadece bağımsız destek noktalarıyla (direkler) ilişkisi olduğundan oturtmalıklara gerek yoktur ve dolayısıyla binanın altında boş alan kalır [...].

"4. Ahşap çatının yerini bazı önemli düzenlemelerin yapılabileceği betonarme teraslar alabilir [...].

"5. Yapının içinde –sadece aralıklı direklerin bulunduğu– plan bütünüyle serbesttir, dikey bölmeler, bugüne kadar gördüğümüz taşıyıcı duvar uygulaması gibi, katlar halinde değildir.

"Bugün modern tekniklerle gerçekleştirilen mimarlık devriminin temeli budur kısaca. *Önemlidir* [...].

"İnsanlar eserlerini doğanın eserleriyle birleştirmelidir. Doğa bize sınırsız bilgiler verir. Yaşamı görürüz biz doğada; biyoloji doğanın kurallarını bir araya getirir. Doğada her şey doğma, büyüme, gelişme, yok olmadır. İnsanların tavrı da benzer hareketlerden kaynaklanır. İnsanların kendi yaşamlarına yararlı olacak şeyleri sağladıkları mimarlık ve şehircilik bir toplumun maddi ve ahlaksal değerlerini çok güzel ifade eder. Burada da düşünceyi yönlendiren hayattır: doğum, gelişme, serpilme, ölüm. Biyoloji sözcüğü mimarlık ve şehirciliğe çok uygundur: biyoloji, canlı bir mimarlığın ve şehirciliğin nitelikleridir. Binaların planlarını ve kesitlerini yönlendirir, hacimlerini koordine eder, işlevleri karşılar, biyoloji esnek ve uyumlu dolaşımlar sağlar. Hayat içeriden dışarıya doğru gelişir, yayılır, ışığa açıktır ve mekâna sunulmuştur. Mimarlık ve şehircilik bu birlik kuralı yöntemiyle çalışırlar: içeriden dışarıya doğru... Çevresini katı bir şekilde yargılayan kural... Dolayısıyla, yararlı amaçlar çevresinde bir araya gelmiş, doğal organizmalar içindeki bir yığın tutarlı organ."[18]

18) Le Corbusier, *Manière de penser l'Urbanisme*, Paris, Gonthier, 1966, s. 27-28, 44.

Oscar Niemeyer (1907-). Brezilya'nın yaşayan en ünlü mimarı. 1956'da yeni başkent Brasilia'nın kuruluşu onun sorumluluğuna verildi; bu kentteki önemli yapıtları arasında Şafak Sarayı ve Üç Güç Alanı vardır. Dünyanın çeşitli ülkelerinde çalışmıştır: İsrail, Cezayir, İngiltere vb. Yetmişli yıllarda gerçekleştirdiği yapıtlar: Paris'te Fransız Komünist Partisi Merkezi (1971) ve Tour de la Défense (1973) ve Milano'da Mondadori Yayınevi'nin merkezi (1975).

"Projelerimi bu mimarlık çerçevesi içinde tasarlamaya çalışıyorum ve, mümkün mertebe, kendi yapıları içinde bir görünüm kazandırmaya çalışıyorum onlara. Bu mimarlığın temeli kesinlikle işlevselciliğin radikal gereklilikleri değildir, tersine, konstrüktif sistem çizgisi içinde yeni, farklı ve her zaman mantıksal yeni çözümlere dayanır. Ve burada sadece güzel, beklenmedik ve uyumlu çözümlerden başka bir şey bulunmadığı inancıyla biçim, teknik ve işlev arasında bir çelişki yoktur. Bu ilkeye göre, gerekli bulduğumda her türlü kuraldan ve normdan kaçıyorum, çünkü mimarlığın teknikle sınırlı olmadığına, zihnin, imgelemin ve şiirin ifadesi olduğuna inanıyorum.

"Sözgelimi, meclis binasında kompozisyon, bu ölçüte göre, mimarlık ve şehirciliğin, hacimlerin, aralıkların, görsel alanların ve perspektiflerin gerekçelerine göre ve özellikle unsurlarının basitleştirilmesi ve saf ve geometrik biçimlerin benimsenmesi sayesinde ona çok belirgin bir anıtsallık kazandırma amacıyla formüle edilmiştir [...].

"Bu sarayları tasarlarken bir yandan da bunların Üç Güç Alanı'nda yaratacakları atmosferle ilgilendim. Soğuk ve teknik bir iş gibi algılamıyordum bu işi, dik çizgilerin klasik, katı ve daha önce tasarlanmış saflığıyla ilgilenmiyordum. Tersine, zengin, düşsel ve şiirsel biçimler düşünüyordum, Carzou'nun resimleri gibi... Hafiflikleri ve özgürce yaratılmış olmalarıyla şaşırtan yeni biçimler... Tekniğe köle olma şeklinde ağır basmayacak biçimler, sarayları,

düzlüğün karanlıkları içinde hafif ve beyaz, askıda bırakacak biçimler..."[19]

Ricard Bofill (1939-). Bu Katalan mimar 1965'te Barselona mimarlık atölyesini kurmuştur. İlk eserlerinin belirgin özelliği yeni konut tipolojileri arayışıdır. Daha sonra, birçok uluslararası sipariş, atölyenin, mimarlığın sosyal ve sembolik işlevleriyle bugünün ekonomik zorunluluklarını bağdaştırmaya çalıştığı klasik mimarlık referanslarını ortaya çıkarmıştır: Montpellier, Paris'te Montparnasse, Saint-Quentin-en-Yvelines, Marne-la-Vallée, Barselona tiyatrosu ve havaalanı.

"Elli yıl önce, Le Corbusier mimarlığı 'ışık altında bir araya getirilmiş düzgün ve gösterişli hacimlerden oluşan bilimsel bir oyun gibi tanımlıyordu'. Bu tanım uygun değildir artık. Ben bugün mimarlığı mekânları düzenleme, yeni semboller yaratma, klasik anlatımı geliştirme olarak anlıyorum.

"Ne oluyor? Tarih boyunca iki mimarlık var olmuştur: Yerli mimarlık ve klasik mimarlık. Bugün ben bu klasik mimarlığı savunmak istiyorum ve, dolayısıyla, bir ışık ve uygarlık dönemi için mücadele ediyorum, karanlıkçılığı ve barbarlığı reddediyorum.

"Niçin klasik mimarlık? İnsan oturduğu mekânları kısa sürede geometrileştirir. Doğal morfolojiyi analiz eder ve bir soyutlama süreciyle önce kare biçiminde bir duvar oluşturur, daha sonra pencereler açar bu duvarda. Böylece 'patio'lu ev doğar; bu evlerde yaşam bir avlu ya da bir atrium çevresinde oluşur (bir Arap evi ya da Roma villası olabilir). Pencerelerin arasındaki duvarlar kendi içlerinde değer taşırlar ve sütunlar oluştururlar. Sütunlararası ışık geçiren penceredir; bu bölümler egemen olunan ve anlaşılır kılınan doğayı çerçeveler. Kaide iki belirgin özelliğe sahip olan yapıyı kaldırır: dışarıdan bakıldığında, bu, bir an doğaya egemen olan bir

19) *Niemeyer*, Belmont-sur-Lausanne, Alphabet, 1977, s. 145-147.

objedir ama insana göre oranlanmış iç mekân evin büyük 'atrium'u olur yeniden. Ve bütün bunlar –oranlar, simetri ve uyum– kesin bir vokabüler ortaya çıkarır: camlı kapılar, sütunlar, merdivenler, alınlıklar, kaideler, mimarlık disiplinine katılmış unsurlar şeklinde, dilbilim içinde gelişen işaretlerdir. Bugün klasik mimarlık dediğim kavramın var oluş nedeni vardır."[20]

III. – Çağdaş sanat

Gustave Courbet (1819-1877). Géricault ve Delacroix'dan sonra romantik harekete katılmıştır. 1848'den sonra sosyal teorilere ilgi duymuş, çağdaş olaylardan ve sosyal gerçekçilikten esinlenmeye çalışan yeni bir gerçekçiliğin önderi olmuştur. 1855 Evrensel Sergisi'ne katılmamış, özel bir pavyonda "Atölye" sergisini açmıştır. Bu vesileyle, katalogda gerçekçilik manifestosu olarak kabul edilen manifestoyu yayınlamıştır.

"Gerçekçi sözcüğü, bana, 1830'da bazı insanlara nasıl romantik denmişse öyle empoze edilmiştir. Sözcükler hiçbir biçimde nesneler ve olaylarla ilgili olarak doğru fikirler vermez; başka türlü olsaydı, eserler yararsız olurdu.

"Doğrusu, kimsenin iyi anlamamış olduğu, az ya da çok doğru bir nitelendirmeyi anlatmadan, yanlışlıkları kısa yoldan açıklığa kavuşturmak amacıyla birkaç gelişme sözcüğüyle yetineceğim.

"Her türlü sistem anlayışı dışında ve taraf tutmadan Eskilerin sanatını ve Modernlerin sanatını inceledim. Ayrıca, kimseyi taklit ve kopya etmek de istemedim; boş bir 'sanat için sanat' amacına

20) R. Bofill, Taller de Arquitectura, *Projets français 1978/1981. La Cité: Histoire et technologie*, Milano, L'Equerre, 1981, s. 9-10.

ulaşma çabası içinde de olmadım! Hayır, ben sadece gelenekle ilgili bütün bilgilerden kendi bireyselliğimin açık ve bağımsız duygularını çıkardım.

"Yapabilmek için bilmek, işte benim düşüncem bu. Yaşadığım dönemin geleneklerini, göreneklerini, özelliklerini kendi değerlendirmelerime göre yansıtmak... Sadece ressam değil, insan olmak, tek kelimeyle yaşayan bir sanat yapmak, işte benim amacım."[21]

Charles Nègre (1820-1880). Önce ressam olarak Delaroche, Drolling ve Ingres'in atölyelerinde çalıştı, 1844'e doğru fotoğrafa geçti. Bir ressam-fotoğrafçı olarak, daha sonra, genellikle fotoğraflarıyla tanındı. İmaj yaratıcısı ve teknik bir mucit olan Nègre ve yapıtları ancak son dönemlerde tanınmıştır. İlk Le Secq, Le Gray ya da Baldus kuşağına aittir. Kısa bir dönemde (1849-1862) ürün vermiştir ve içsel sahnelere, güçlü, soyut ve anıtsal kompozisyonlara ilgi duyar.

"Fotoğraf bundan böyle kesinlik gerektiren resimlerin yerini alacaktır.

"Sanat doğanın şiirsel yorumuysa, fotoğraf onun tam bir yansımasıdır; sanatta kesinlik, şaşmazlıktır ya da sanatın tamamlayıcısıdır.

"Fotoğraf bize perspektif ve geometrik bir kesinlik verirken sanatın bireysel duygusunu yok etmez; her zaman resmi yapılacak konuyu seçmeyi bilmek gerekir; en yararlı görüş açısını bulmak gerekir; yansıtılacak konuyla en uyumlu etkiyi kavramak gerekir.

"Dolayısıyla, fotoğraf ayrı ve kısır bir sanat değildir; sanatçının hizmetinde, tekbiçimli, hızlı ve kesin bir etkinliktir; sanatçı matematik bir kesinlikle üretir biçimi, nesnelerin etkisi ve hatta şiir

21) Sergi katalogu. *Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de M. Gustave Courbet*, Paris, 1855.

olan bu biçim her türlü uyumlu kombinezondan doğrudan doğruya çıkar."[22]

Camille Pissarro (1830-1903). İlk döneminde Corot ve Courbet'den etkilendi, dahasonra Monet'ye yaklaştı ve izlenimci oldu. Çok sayıda yapıtı vardır ve bu yapıtlarda yeni izlenimci eğilimlere kadar izlenimci araştırmaların farklı yönelimleri görülür.

"Yarın Bağımsızlar Sergisi'nde Signac'ın büyük tablosunu (4 x 5 m) göreceğim: *Dekoratif Resim.* Lecompte çok övdü bu tabloyu, Luce de... Ama daha önce görmüş olduğum ve Signac'ın izinde olan Cross'un tablosuna göre bir değerlendirme yaptığımda, benim idealime uygundeğil bu. Hoş, renklerigüzel ama bir itfaiyeci deseni düzensizliği içinde bir değer eksikliği ve taraf girlik, benisıkan figürler çevresinde birtakım fazla abartılı unsurlar var. Ayrıca, sanki gerilemekte olan bir okulun sanatı bu! Tabii ki, katışıksız, tüm renkler gibi güzel, 'chromo'ya çokyakın! Beni o kadar hasta etti ki sistematik bölünmeler döneminden çıkış amacıyla harcadığım büyük çabalar sırasında yaptığım tablolar çok itici geliyor bana artık. 1894'e kadar gelen dönemimin etkisini hissediyorum bu bağlamda!" (Paris, 8 Nisan 1895.)[23]

Paul Gauguin (1848-1903). Pissarro'yla birlikte çalıştı, Empresyonistler Sergisi'ne katıldı ve Cézanne'la dostluk kurdu. Gauguin 1886'da Pont-Aven'e gitti ve Emile Bernard'la tanıştı orada. Van Gogh'la birlikte çalıştı, renk deneyleriyle ilgilendi, özellikle Tahiti seyahatleriyle egzotik temalara ve Batı dışında gelişen sanata eğilim duydu.

22) *Charles Nègre photographe 1820-1880*, Paris, Musée du Luxembourg, 25 Kasım 1980-19 Ocak 1981. RMN, 1980, s. 352.

23) C. Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, Albin-Michel, 1950, s. 376.

"Şahane resimler yapan Japonlara bakın; bu resimlerde açık havadaki yaşamı ve gölgesiz güneşi göreceksiniz. Bu resimlerde renk sadece tonlardan oluşan bir kombinezon, farklı armoniler ve sıcaklık izlenimi veriyor. Ayrıca, bana göre, izlenimcilik yepyeni bir araştırma, kaçınılmaz biçimde mekanik olan her şeyden (fotoğraf vb.) uzaklaşıyor; ben de hayal olan şeylerden olabildiğince uzaklaşmak isterim ve gölge de güneş dolayısıyla bir göz aldatmacası olduğundan onu ortadan kaldırmaya çalışıyorum. Eğer sizin kompozisyonunuzda gölge gerekli bir biçim olarak ortaya çıkıyorsa, bu bambaşka bir şeydir. Sözgelimi, bir figürün yerine sadece bir insan gölgesi koyuyorsanız, bu, tuhaflığını hesap ettiğiniz özgün bir hareket noktasıdır."[24]

Paul Cézanne (1839-1906). İzlenimci çizgide bir gelişme göstermiştir ve son derece sağlam çatılı yapıtlar vermiştir; Cézanne resimlerinde basit geometrik biçimler ve art arda gelen planlardan yararlanmıştır. Tek görüş açısını bırakmış ve bütünüyle çağdaş sanatların, özellikle de kübizmin yolunu açmıştır.

"XXVI – Işık ve gölge bir renk ilişkisidir, iki temel olgu genel yoğunluklarıyla değil, özel etkileriyle farklıdır.

"XXVII – Nesnelerin biçimleri ve konturları, özel renklerinden kaynaklanan karşıtlık ve çelişkileriyle verilir bize.

"XXVIII – Saf desen soyutlamadır. Resim ve renk ayrı şeyler değillerdir, doğadaki her şey renklidir.

"XXIX – Resim yaptıkça desen çizilir. Tonlardaki kesinlik nesneye hem ışık hem biçim verir. Renk uyumu güçlendikçe desen de belirgin hale gelir.

"XXX. – Tonlardaki çelişkiler ve ilişkiler, işte, desen ve biçimin gizemi.

24) P. Gauguin, *Documents et témoignages*, V. Merlhées, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, s. 270.

"XXXI – Doğa derindir.
"Ressam ve modeli arasına bir plan, bir atmosfer girer.
"Uzamda görülen cisimler dışbükeydir."[25]

Georges Braque (1882-1963). Picasso'yla birlikte kübizmin yaratıcısıdır. Cézanne'ın (*Estaque Limanı*) araştırmalarını sürdürmüştür. Braque, Picasso'ylabirlikte, iç içe geçmiş hacimler, çizgisel ve tekrenkli biçim oyunları üstünde yoğunlaşmış ve soyutlamaya (analitik kübizm) gitmiştir. Araştırmaları sonucunda ünlü yapıştırma kâğıtlar dizisi ortaya çıkmıştır.

"[...] Beni en çok çeken –ve kübizmin temel eğilimidir bu– hissettiğim bu yeni alanın maddileşmesiydi. O dönemde özellikle natürmortlara başlıyordum, çünkü doğada dokunsal, yani neredeyse el sürülebilecek bir uzam vardır. Ayrıca, yazdım da bunu: 'Bir natürmort elimizin uzanabileceği kadar yakında değilse, natürmort değildir artık.' Bu benim için nesneleri sadece görmek değil, onlara dokuma isteğime de denk düşüyordu. Beni en çok çeken mekândı, çünkü ilk kübist resim budur, mekân araştırmasıdır. Renk çok az önem taşır burada. Resimle ilgili tek şey sadece bizi ilgilendiren ışıktır. Işık ve mekân birbirlerine dokunmazlar, değil mi? Ve biz bunları birlikte yönlendiririz... Bize soyut ressamlar diyorlar!"[26]

Fernand Léger (1881-1955). İzlenimcilikten gelen bir sanatçıdır ve 1910'larda kübist akıma katılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren mekanikle ve makineler dün-

25) F. Jourdain, *Conversations avec Cézanne*, P.-M. Doron, Paris, Macula, 1978, s. 15-17.
26) D. Vallier, *L'intérieur de l'art: entretiens avec Braque, Léger, Villon, Mirò, Brancusi, 1954-1960*, Paris, Seuil, 1982, s. 35-49.

yasıyla ilgilenmeye başlamıştır ve modern dünyayı yansıtan bu özellikler tüm yapıtlarının belirgin özelliği olmuştur bundan böyle.

"Anlatım benim için her zaman çok duygusal bir unsur olmuştur. Ben insan yüzünü sadece bir obje gibi görmüyordum ama makineyi çok plastik bir şey gibi gördüğümden insan yüzüne de aynı plastik özellikleri vermek istiyordum... Daha sonra, elleri, yüzlerden biraz farklı biçimde, eski tablolarımda görülen geometrik iç içe geçmeler olmaksızın gerçekleştirmemin tek nedeni, bunun beni plastik açıdan rahatsız etmemesiydi. Son olarak, *Sirk*'te sırıtan ağızlar çizdim ama yanıltıcı olmasın bu; bir palyaçonun ağzında görülen gülümseme işareti bir anlatım değil, meslektir [...].

"1942'de, New York'tayken, Broadway'de sokağı süpüren reklam projektörleri çok etkiledi beni. Bir yerde duruyorsunuz, biriyle konuşuyorsunuz ve konuştuğunuz kişi birdenbire mavi oluyor. Daha sonra bu renk kayboluyor, başka bir renk geliyor ve bu insan kırmızı, sarı oluyor. Bu renk, projektörün rengi özgür; mekân içinde. Aynı şeyi tuvallerimde de yapmak istedim. Duvar resmi için çok önemli bu, çünkü ölçü yok ama resim sehpasında yaptığım tablolarda da yararlandım bundan... Ben yaratamazdım böyle bir şeyi; fantezi yoktur bende."[27]

Umberto Boccioni (1882-1916). Fütürizmin kuramcısı, *Fütürist Ressamlar Manifestosu* ve *Heykel Tekniği Manifestosu* (1912) adlı yapıtlarıyla tanınır. Boccioni, bir yarış otomobilinin Semendirek Zaferi'nden daha güzel olduğunu söyleyen Marinetti'yle birlikte, heykelin, eylemleri mekânda ayrışan objeleri yaşatması gerektiğine inanır (*Mekânda Sürekliliğin Eşsiz Biçimleri*, 1913).

27) D. Vallier, *L'intérieur de l'art: entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miró, Brancusi, 1954-1960*, Paris, Seuil, 1982, s. 73, 87.

"1. Heykel soyut bir rökonstrüksiyondur ve biçimleri belirleyen planların ve hacimlerin figüratif değeri değildir.

"2. Tüm sanat dallarında olduğu gibi, *heykelde de konuların geleneksel yüceliği kavramını yok etmek gerekir*[...].

"3. Cisimleri ve parçalarını *plastik bölgeler* gibi algılayan fütürist heykeltıraş, heykel kompozisyonuna bir konu verebilmek için, hareketli ya da hareketsiz, ağaç ya da metal planlar getirecektir; saç yapmak için kıllı küresel biçimler; camdan yarım çemberler (sözgelimi, bir vazo söz konusu oluğunda; atmosferik bir düzlemi göstermek amacıyla demir çubuklar ya da örgüler vb.).

"4. Mermerin ve bronzun edebi ve geleneksel sözde suçluluğunu yok etmek ve bir heykel bütünlüğü için özellikle tek bir gereçten yararlanmak gerektiği düşüncesini açıkça reddetmek gerekir. Heykelci tek bir yapıtında yirmi farklı gereçten ya da daha fazlasından yararlanabilir, yeter ki, plastik coşku ve heyecan gerekli kılsın bunu [...].

"7. Çizgi, kütlelerin ve heykelin çeşitli kısımlarının yeni arkitektonik yapısında ilksel saflığa götürebilecek tek olanaktır.

"8. Bu bağlamda yenilik ancak *bir ortam ve hava heykeli*yle mümkündür, çünkü ancak böylelikle plastik mekânda gelişecek ve biçimlendirebilecektir onu."[28]

Tristan Tzara (1896-1963). Duchamp, Picabia, Arp ve Ernst'le birlikte Dada hareketinin yaratıcısı olan bu Romen asıllı yazar 1918'de *Dada Manifestosu*'nu kaleme almıştır. Bu hareket özellikle spontan yaratım üstünde durur ve burjuvazi ya da var olan sanat düzenine "saçma" anlayışıyla karşı çıkar.

"Sanat yapıtı güzelliğin kendisi olmamalıdır, çünkü ölüdür o; ne neşeli, ne hüzünlü, ne aydınlık, ne karanlık... Bireyselliklerden keyif duymak ya da onlara iyi gözle bakmamak, onlara atmosferler

28) U. Boccioni, Manifeste de la sculpture futuriste, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* içinde, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, s. 343.

aracılığıyla kutsal ayla pastaları ya da gergin bir yarışın terlerini sunmak... Dolayısıyla, eleştiri yararlıdır, sadece özneldir, herkese göre değişir ve kesinlikle genel bir karakteri yoktur. Tüm insanlıkla ortak psişik bir temel bulunabilmiş midir? [...]

"DADA böyle doğmuştur... Topluma karşı bir bağımsızlık, toplumdan çekinme ihtiyacından. Bize ait olanlar özgürlüklerini korusunlar. Hiçbir teori tanımıyoruz. Yeteri kadar kübist ve fütürist akademilerimiz var: biçimsel düşünce laboratuvarları. Sanat para kazanmak ve kibar burjuvaları eğlendirmek için mi yapılıyor? [...]

"Ailenin yadsınması olabilecek her türlü nefret uyandıran şey *dada*dır; insanın tüm varlığıyla, yıkıcı eylemle protesto etmesi: *dada*; şimdiye kadar utangaçların uzlaşmaları ve kibarlıkları nedeniyle reddedilen bütün yolların tanınması: dada; mantığın yok edilmesi, yaratımın güçsüzlüklerinin dansı: dada; her türlü hiyerarşi ve uşaklarımızın oluşturduğu değerler için sosyal denklem: DADA; her konu, bütün konular, duygular ve bulanıklıklar, görünümler ve paralel çizgilerin kesin şoku mücadele yollarıdır: DADA; belleğin yok olması: DADA; arkeolojinin yok olması: DADA; peygamberlerin yok olması: DADA; geleceğin yok olması: DADA; spontanlığın doğrudan ürünü her tanrının tartışmasız, mutlak inancı [...]. Özgürlük: DADA, DADA, DADA; büzüşmüş renklerin uluması, zıtlıkların ve tüm çelişkilerin, tuhaflıkların, tutarsızlıkların iç içe geçmesi: HAYAT."[29]

Marcel Duchamp (1887-1968). Duchamp, kübizm çevresinde biçimlerin prizmatik dekompozisyonu (*Merdivenden İnen Çıplak*, 1912) ve 1914'ten sonra da sanat yapıtları oluşturmak amacıyla manüfaktür nesneler kullanmıştır: "Hazır maddeler" (*Ready made*).

29) Tzara, Manifeste Dada 1918, Dada 3, *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* içinde, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, s. 359-361.

"*Ready-made* sözcüğü 1915'te, ben ABD'ye gittiğimde ortaya çıkmıştır. Sözcük olarak ilgilendirdi beni ama bir bisiklet tekerini bir tabureye, çatal aşağıda kalacak şekilde koyduğunuzda kesinlikle bir *ready-made* fikri ya da başka bir şey yoktu, sadece bir eğlenceydi bu. Bu amaçla belli bir düşüncem, sergileme, betimleme gerekçem yoktu [...]."[30]

Hans Arp (1886-1996). Blaue Reiter, yapıştırma kâğıtlar hareketine ve Dadacılığa katıldıktan sonra gerçeküstücü hareket içinde yer almıştır (1926-1930). Çeşitli objeler ve doğal soyutlamalar yaparak biçimleri renklere ve konturlara dönüştürmüştür. Soyutlama araştırmaları sonunda parlak ve yuvarlak biçimli heykellere ulaşmıştır.

"İnsan somut olana soyut diyor, gene de hayranlık uyandırır bu, çünkü genel olarak ön ve arkayı karıştırır, burnundan, ağzından ve kulaklarından, yani sekiz deliğin altısından yararlanır... Kübist bir tabloya soyut demelerini anlıyorum, çünkü bu tabloya model oluşturan konunun bölümleri çıkarılmıştır ama model objesi olmayan bir tabloyu ya da bir heykeli bir yaprak ya da taş kadar somut veya şehvetli buluyorum."[31]

Jackson Pollock (1912-1956). Büyük Meksika duvar resminden (Orozco, Siqueiros, Ribera) etkilenen Pollock, resim sehpası geleneğini yavaş yavaş bırakarak, büyük formatlara ulaşmıştır ve tuvallerin üstünde gezdirdiği delik kaplar yardımıyla duvar resimleri yapmıştır (*Action Painting*). Bu sanatçı özellikle ölümünden sonra savaş sonrası Amerikan resminin başarısını temsil eder.

30) P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, P. Belfond, 1967.
31) *Le temps des papiers déchirées*, Musée Nationale d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 26 Ocak-28 Mart 1983, Paris, 1983, s. 35.

"Bana göre, sehpada yapılan tablo kaybolmakta olan bir yöntemdir ve modern eğilim de duvar tablosuna doğru gitmektedir. Benim düşünceme göre, sehpa resminden duvar resmine geçilebilmesinin şartlarının oluştuğu bir dönem değildir bu dönem. Benim yapmak istediğim resimler bu iki biçim arasında bir yerdedirler ama tam anlamıyla içinde olmadıkları geleceğin yönetimini göstereceklerdir."[32]

Francis Bacon (1909-1992). Bu İngiliz ressamın yapıtlarının belirgin özelliği bir sahne uzamı sunmasıdır; bu sahnede yer alan yılankavi insanlar dekornpozisyona uğramışlardır ve dünyaları hastalıklı bir işkence dünyasıdır.

"Resmin yüzeyi renklendirmekle bir ilgisi yoktur [...].

"Çok belirgin bir iç mekân yaratmak isterdim, öyle ki, biçim daha kesin ve inandırıcı bir biçimde eklemlensin."[33]

Roy Lichtenstein (1923-1997). Kübizm ve soyutlamayla ilgilendikten sonra, 1961'den başlayarak, magazin reklamlarından ve resimli romanlardan alınan, büyütülmüş resimlere yönelmiştir bu sanatçı. İlk önemli sergisini 1962'de açmıştır.

"...Yararlandığım noktalar görüntülere yapay bir nitelik veriyor. Ve, bana göre, noktalar aynı zamanda bir bilgiyi de aktarabilirler. Bir zamanlar anlamları matbaa olgusuyla daha sıkı ilişki içindeydi; şimdi dekoratif olduklarını düşünüyorum bunların [...] Aslında, bu oymabaskılarda noktaların renginin birçok kez değiştirilmesi gerekmiştir. Kırmızı noktalar kırmızı mürekkep lekeleriyle aynı renk değildir. Matbaacılıkta ticari açıdan, başka bir

32) *Jackson Pollock*, Musée Nationale d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 21 Ocak-19 Nisan 1982, Paris, 1982, s. 257.
33) J. Russell, *Francis Bacon*, Paris, Le Chêne, 1971, s. 71, 133.

renk için harcama yapmadan pembe renk elde etmek amacıyla kullanılır. Ama bu lekelerin tonuyla mürekkeple basılan kırmızı noktalar aynı tonda olmadıklarından matbaacı noktaların rengini değiştiriyor, onlara lekelerle eşit bir optik yoğunluk kazandırıyordu. Her durumda, noktalar tamamen dekoratif bir anlama sahip olabilirler ya da rengi yaymanın endüstriyel bir aracı olabilirlerveya belirli bir enformasyon ya da görüntünün sahte olduğunu belirtebilirler. Nokta asamblajından oluşan bir Mondrian tablosu kesinlikle sahte bir Mondrian'dır. Bana göre, noktalar sonunda bu anlamlara bürünmüşlerdir ama bütün bunları uydurmamış olduğumdan da emin değilim."[34]

George Segal (1924-2000). Segal 1958'den sonra resmi bırakmış ve ağırlığı heykel çalışmalarına vermiştir; bu heykellerde bir ya da birçok kişi, doğal çerçeveleri içinde alçı kalıplaryardımıyla betimlenir. Segal 60'lı yılların Amerikan gerçekçiliği biçimlerinden birini temsil eder.

"Üslup açısından beni Pop Art ve yeni gerçekçilikle aynı düzeyde gördüler. Kaldı ki, ben bilinçli olarak Pop sanatçılarıyla birlikte sergi açıyorum. Ama Fransız izlenimcilerinin, Bonnard, Degas, Matisse gibi sanatçıların beni etkilemiş oldukları da bir gerçektir. Bu ekol içinde bulunduğum dönemdeonların yaşam biçimine hayran oldum, bu hayranlığın kendi yaşam biçimime de yansıması gerektiğini anlayıncaya kadar... Benim çalışmalarım bu çerçevenin yansıması, duygularımın ve tepkilerimin yansımasıdır. Sözgelimi, bir banyoda bacaklarının kıllarını tıraş eden bir genç kızın kalıbınıaldığımda Bonnard'ı hatırlarım ama aynı zamanda mikroptan arındırılmış bir XX. yüzyıl banyosunda bir tenekeci

34) Roy Lichtenstein, *Dessins sans bande*, Centre National d'Art contemporain, 10 Ocak-17 Ocak 1975, Paris EPBC, Plastik Sanatlar Departmanı, 1975, s. 89.

gibi de çalışmak isterim: sıcak ve soğuk su şebekesinin uyumlu olması koşuluyla mükemmel çalışacak parlak bir muslukçu olarak...

"Bir yaşam deneyimi biriktirmek ve bütün bunlara yapılandırılmış ve inandırıcı bir biçim vermek istiyorum. Bunun için hem psikoloji hem felsefe gerekiyor. İsterdim ki, heykellerimin içeriği tümüyle dönemimizin en iyi edebiyatının derinliğiyle boy ölçüşebilsin... Benim çalışmalarım insanı ve objeleri (figüratif ya da soyut) ya da mekânı işler. Pop Art'la ilgili olarak böyle bir tanım verildiğini hiç duymadım."[35]

Daniel Buren (1938-). Buren ilk dönemlerinden beri (1960) kendi yapıtları üstüne düşünmüş ve bu yapıtları sergi yerlerine ya da yakın çevrelerine göre düşünce etkinlikleri durumuna getirmiştir. 1983'te Arc'taki 1968 sergilerinden 1983 sergilerine ve 1987'de Dekoratif Sanatlar Müzesi'ndeki sergilere kadar siyah, mavi, yeşil ya da kırmızı bantların eşlik ettiği beyaz düşey bantların varlığı yapıtlarında hiç eksik olmaz. Palais Royal'deki *Deux Plateaux* adlı yapıtı (1987) bu yüzyılın sonunda sanat ve toplum üstüne tartışma yaratmıştır.

"Ben çalışmaları aynı zamanda görsel olarak, belli bir biçimde *uydurma* olmaksızın, çevredeki olgulara bağlamak istedim. Bir müzede, bir pencere biçimi kullandığımda, her zaman var olan, somut bir pencereden hareket eder gibi... Zemin hizasında bir eser oluşturmak istediğimden, mekânı düzenlemek istediğimden, herhangi bir kare ya da altıgen biçimi icat edebilirdim [...]. Dolayısıyla, en yakın konumda olmak, bu yerde, Palais-Royal'de egemen biçimsel unsuru yinelemek ve onu bağlamla uyuştuğu ve sorguladığı gibi yinelemektir.

35) *George Segal* (Cnacarchives), Paris, 1972, s. 27.

"Gereçler konusunda ilk tercih ölçütü bunların *istikrarlı, denetlenebilir* olmasıydı. Herhangi bir gerecin, beş yılda, on yılda ya da daha uzun bir süre içinde hangi biçimi alacağını tam olarak bilmek isterdim [...]. Sözgelimi, niçin siyah? Çünkü siyah mermer koyu griye doğru 'inen' tek gereçtir [...]. Asfaltın bir yığın yararı vardır; nasıl yaşlandığımızı tam olarak biliriz; özellikle bir Paris malzemesidir [...]. Ama özellikle asfalt resme en yakın gereçtir; belli bir yere, bir desen ya da bir biçim aracılığıyla doğrudan doğruya bir resim akıtılır [...]. Bu Paris gereçlerini yeğlemiş olmak elimdeki işin beş yıl içinde ne olacağını bütünüyle bilmeme olanak tanır. Beş yıl içinde, gerçekten de, bu çalışma kentle tam bir etkileşim içinde olacaktır."[36]

36) D. Buren, *Entrevue, Conversations avec A. Baldassari*, Paris, 1987, s. 81, 85-86.